HELICON

REVUE INTERNATIONALE DES PROBLEMES GÉNÉRAUX DE LA LITTÉRATURE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA COMMISSION INTERNAT. D'HISTOIRE LITTÉRAIRE MODERNE

I, 1—2 TEXTE EN 1938
ALLEMAND, ANGLAIS, ESPAGNOL, FRANÇAIS, ITALIEN

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS

Les Congrès Internationaux d'Histoire littéraire organisés par la Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne *(Budapest 1931, Amsterdam 1935 ; le troisième doit se réunir à Lyon en 1939) se distinguent de la plupart des congrès scientifiques, d'une part en limitant les sujets des communications aux divers aspects d'une question unique, très ample sans doute, mais précise ; d'autre part en recrutant les auteurs de ces communications au moyen d'invitations adressées à des travailleurs qui par leurs ouvrages ou articles, publiés ou en préparation, manifestent l'intérêt qu'ils portent à l'un ou l'autre des aspects de la question inscrite au programme du Congrès.*

Le premier de ces principes n'exclut pas la mise à l'étude d'un grand problème historique international, tel que le Romantisme, l'Humanisme, l'influence de la Révolution française sur la littérature, les relations de la science et de la littérature chez les réalistes et les naturalistes, etc... Cet ordre de questions pourra être abordé avec fruit par les congrès suivants, lorsque les problèmes théoriques de la littérature auront été suffisamment étudiés. Mais en inscrivant au programme des trois premiers Congrès Les méthodes de l'histoire littéraire, Les périodes dans l'histoire littéraire de l'Europe depuis la Renaissance, Les genres littéraires, *la Commission a cru devoir commencer par les problèmes les plus généraux de notre discipline, ceux qui, sans former en général l'objet propre de nos recherches, en conditionnent et en déterminent la direction, la méthode, la légitimité et l'efficacité.*

Cette orientation de nos Congrès correspond — et ce n'est pas une simple coïncidence — à l'augmentation très sensible, depuis deux ou trois décades, dans l'ensemble des publications qui touchent à l'histoire littéraire, du nombre d'ouvrages ou articles consacrés à la psychologie et à l'esthétique de la littérature, à la genèse, à la diffusion de l'œuvre d'art, aux études de style et de forme, aux influences locales et provinciales, sociales, religieuses, etc..., aux critères des jugements de valeur...; bref, à tout ce qu'on peut appeler la théorie *de la littérature.*

Or, ces problèmes généraux, si intéressants en eux-mêmes et parce qu'ils se trouvent impliqués dans toute étude particulière, même du genre le plus strictement historique ou philologique, ne possédaient pas jusqu'ici une Revue qui leur fût spécialement consacrée. H e l i c o n, qui se propose de combler cette lacune, ne sera l'organe d'aucune doctrine particulière, d'aucune attitude a priori *devant les questions qui y seront abordées. Toutes les conceptions les plus divergentes de l'étude de la littérature, historiques,*

psychologiques, philosophiques, idéalistes, positivistes, s'y exprimeront librement. En même temps qu'une Revue, *dans le vrai et premier sens du mot, nous voudrions en faire un atelier ; un atelier bien recruté, bien outillé et actif, où par les articles de fond, les comptes-rendus, les discussions, les travailleurs venus des points les plus opposés fassent ensemble progresser notre commune discipline dans une émulation pacifique, et sinon en parfait accord, du moins dans la plus large compréhension.*

Helicon acceptera des articles dans les cinq langues admises en général dans les Congrès. Nous remercions vivement les savants éminents qui ont bien voulu, dès ce premier numéro, nous accorder leur confiance et se déclarer sympathiques au principe de notre œuvre. A leurs noms nous joignons ceux qui ont marqué les mêmes sentiments en nous permettant de les inscrire parmi les membres de notre Comité de rédaction, et l'ensemble de la Commission d'Histoire littéraire moderne, dont l'esprit l'inspire, et dont le patronage lui sera d'un grand secours. C'est d'eux, c'est de tous nos collaborateurs que dépendra le détail d'une activité dont nous n'avons voulu fixer, dans ces quelques lignes, que l'orientation générale.

LES METHODES

HYPOTHESES ET VÉRIFICATIONS EN HISTOIRE LITTÉRAIRE

La formule fameuse selon laquelle les historiens sont des «prophètes du passé» est souvent mal comprise. Elle signifie — non pas comme l'entend Barbey d'Aurevilly dans son livre de 1851 — que l'historien est un homme du passé qui prophétise, mais bien que le genre de prévision dont se targue le prophète, tourné *vers les temps à venir*, se retrouve dans les hypothèses rétrospectives offertes, par un historien qui n'est pas un simple analyste, pour reconstituer *une série d'événements passés.* C'est à l'avenir en effet, dans le cas du premier, qu'il appartient de vérifier la clairvoyance alléguée par le soi-disant prophète : Isaïe prédisant la chute de Babylone ou Cassandre celle de Troie ne reçoivent que d'événements futurs la consécration ou le démenti convenables. Quant à la clairvoyance de l'historien, c'est en somme à l'établissement de «chaînes» plus complètes, de dépendances plus fermes, de faits insérés sans déchet dans un réseau plus serré, que par nature elle vise : éléments entièrement existant dans le passé, certes, mais qui se développent à la suite des offres — problématiques à certains égards — faites par l'historien «prophète».

Il n'est pas besoin de dire qu'ainsi se justifient, ou se «bloquent», les explications données de grands faits, Thucydide commentant la *Guerre du Peloponnèse* avec une sagacité modèle, Niebuhr reconstituant les origines romaines ou Thiers la réorganisation de la France par le Consulat. Inversement, la part de prophétie réalisée par Chateaubriand dans son *Essai sur les Révolutions* quand il se demande «quelle religion succèdera au Christianisme» a tel pendant fâcheux dans des synthèses modernes annonçant l'extension prochaine du parlementarisme à la terre entière : prévision d'historiens peu clairvoyants qui sont du domaine de la «prophétie» manquée. Dans l'autre domaine, celui de l'explication, vérifiée plus ou moins pour un passé à mieux connaître, n'est-ce pas le lieu de rappeler combien, à l'heure actuelle, les théories de Taine sur l'*Histoire de la Littérature anglaise* paraissent peu valables dans leur essence, malgré tant de beaux morceaux détachés : elles ont reçu nombre de démentis larvés du genre de la boutade d'Edmond Gosse, écrivant le 19 mars 1924 que c'était là un très brillant exercice, mais dont les jugements étaient inexacts : en d'autres termes, l'hypo-

thèse *race, milieu, moment* pour expliquer la littérature anglaise est inopérante. Beaucoup de ces vastes «paris» d'historiens reçoivent ainsi, d'un passé interprété différemment, leur déni de prophétie.

S'il est une de ces «probabilités» qui mérite d'être rappelée ici, c'est bien celle qui mettait face à face, en 1862, Gaston Paris défendant ce qui palpitait dans le médiévisme français, et Désiré Nisard affirmant que «la France avait fait son choix», un choix décidément négatif, et que son «histoire littéraire» (sauf pour les pauvres hères qualifiés d'*érudits)* commençait à la Renaissance. Où en serions-nous si le *pari* de l'historien ne l'avait pas emporté sur celui du simple critique, et si *Chanson de Roland*, fabliaux et drame religieux, romanesque celtique et geste de la Croisade étaient restés lettre morte pour le grand public lui-même?

Dans la plupart des cas cités — auxquels s'en ajouteraient sans peine une foule d'autres — l'esprit humain se trouvait en face de problèmes qui, également impliqués dans un passé périmé, mais mal défini, tiennent soit de l'analyse, soit de la synthèse, et de prévisions résultant du bien-fondé de vues ayant à capter, à l'usage, un nombre plus satisfaisant de faits de détail. Que l'hypothèse soit correcte, et une sorte d'afflux se produit, qui range sans défaut ces nouveaux éléments de connaissance dans des cadres prêts à les recevoir. Que l'hypothèse soit risquée, aventureuse, applicable à trop peu d'*espèces*, et le coup de filet laisse en dehors de ses mailles ce qui ne cède ni à l'analyse pratiquée sur une proie voisine, ni à la synthèse offerte à une masse éventuelle bonne à prendre. Voyons donc quels arguments tirer, pour notre thèse actuelle, de «cas» de l'un ou de l'autre type.

*

«L'analyse est une sonde» : oui, mais un instrument de cette sorte, plus ou moins prudemment manié, fait son office pénétrant, ou bien déchire les tissus, cruellement, en allant à son but. A isoler un point important d'histoire, on peut, ou le mettre dans son entourage authentique, ou le placer en porte-à-faux, et seuls les «développements» à venir pourront vérifier ce qu'il y a eu de téméraire dans le sondage. Faisant partie, quoi qu'ils en aient, d'ensembles qui les conditionnent en dehors de nos volontés et de nos clairvoyances, tels détails de biographie, tels sens à donner à des pages littéraires sont vérifiés souvent, non par la démonstration elle-même et ses arguments, mais bien par d'autres faits, d'autres œuvres, dont le témoignage se manifeste après coup.

Il n'est pas sûr que se doivent vérifier des hypothèses comme celle de Marc Citoleux sur le fidéisme catholique de Montaigne, ou — en dehors d'évidents contacts avec des personnages haut placés — comme les attributions du théâtre de Shakespeare à d'autres qu'à l'auteur-acteur de ce nom. Il ne paraîtra pas d'une importance capitale que Voltaire ait été, ou non, l'amant de sa grassouilette nièce Mme Denis ; au contraire, il semble essentiel de savoir si le jeune auteur d'*Œdipe* a reçu des gratifications du «secret service» britannique, et si, accourant

à l'appel du nouveau roi de Prusse, son correspondant de Cirey s'attendait, ou non, à être premier ministre en Prusse : hypothèses que certainement, à Londres, à Potsdam ou ailleurs, des documents viendront quelque jour démentir ou confirmer.

S'excusant de se citer lui-même, l'auteur se permettra de rappeler que, pour une période qu'il croit connaître assez bien, quatre hypothèses en suspens attendent, sinon la preuve éclatante d'un aveu ou d'une déclaration décisive, du moins les vérifications que, rétrospectivement, l'histoire peut donner sur des points assez importants, semble-t-il, *même pour l'appréciation esthétique :*

1806 : Benjamin Constant écrit *Adolphe*, et cet épisode doit faire partie de confessions assez directes, puisque «ce n'est pas d'imagination qu'il écrit» : est-ce la séduisante «hétaïre» Mme Lindsay, est-ce la cérébrale Mme de Staël qu'il a surtout dans l'esprit en traçant la figure d'Ellénore? Presque tout le sens d'*Adolphe* tient à cette donnée initiale.[1]

1822 : sur du papier officiel, Chateaubriand, ambassadeur à Londres, ébauche le complément de rêveries désespérées que lui restitue une Anglaise, jadis Charlotte Yves — pauvres brouillons griffonnés par l'émigré de 1796 : ne faut-il pas s'en tenir à cette manière d'aveu rétrospectif, plutôt que de chercher, dans des pages célèbres pour leur accent passionné, une «confession délirante» de vieillard, incorrigible dans ses fièvres d'«homme de désir» ?[2]

1826 : transformant en symboles et en allégories son expérience, ses vues et ses inquiétudes, Gœthe imagine en Euphorion *(Second Faust*, acte III), un petit génie aptère qui prétend s'élancer dans le bleu, tant son impatience dansante l'arrache à la terre des vivants ; une catastrophe l'abîme au moment où il se moque des avis de prudence que lui donnent ceux qui lui veulent le plus de bien : pour un libéral «progressiste» qui ne croit qu'à une amélioration «en spirale» des choses humaines, n'est-ce pas le «génie des révolutions», dans ses imprudences et ses séductions, qui est ainsi représenté?[3]

1828 : un bouillonnant esprit, après des années d'une production plutôt sordide, commence à écrire ce qui sera *la Comédie humaine :* la meilleure explication foncière à donner, à cette heure, de Balzac, traité ironiquement d'«albigeois» par ses proches, n'est-elle pas un fonds «manichéen» plus ou moins conscient, la certitude en tout cas que Dieu n'a nullement écrasé la tête à son puissant adversaire le Démon? En termes non théologiques, une lutte de principes animera une œuvre colossale dont la société et l'homme social sont l'enjeu — avec tous les épisodes impliqués dans une telle bataille, dont Milton lui-même n'eût pas rêvé les termes de manière plus grandiose *(Orientations étrangères chez Balzac)*.

Reconnus ou non par lecteurs ou critiques, faut-il ajouter que ces hypothétiques «renouvellements» de problèmes semblent, à leur auteur, devoir quelque jour trouver leur vérification, non pas dans une plus

[1] *Revue de Littérature comparée*, janvier 1926, octobre 1937.
[2] *Revue de Paris*, 15 janvier 1931.
[3] *Revue de Littérature comparée*, janvier 1932.

véhémente ou plus logique présentation d'arguments, mais dans des faits aujourd'hui cachés, toujours susceptibles d'être découverts — telle, déjà, la correspondance *Constant—Lindsay* ou la plus complète correspondance *Gœthe—Reinhardt* — et comportant un degré d'évidence que par définition l'hypothèse ne possède point? D'où l'équanimité avec laquelle l'«émetteur d'hypothèses» attend un verdict qui ne dépend ni des autres ni de lui.

*

Sans donner, évidemment, à nos certitudes, les mêmes garanties que ne ferait, dans les sciences expérimentales, une démonstration identique répétée désormais indéfiniment, la *coïncidence multipliée d'indices analogues* témoigne excellemment de conjectures qui doivent être réputées valables. La voix «clamant dans le désert» peut très bien, soit éveiller des échos, soit faire sa partie, peu à peu, parmi les éléments concertants d'une polyphonie qui est, à sa manière, une preuve de grandissantes probabilités.

Qu'il me soit permis, à cet égard, d'alléguer un seul exemple, mais important, de «conjecture» destinée à appeler des vérifications croissantes.

Il n'est pas douteux que le XVIIe siècle français, sous l'effet de diverses causes, s'est vu assigner un caractère aussi étroit qu'impressionnant d'époque toute rationnelle, cartésienne à tout prix, excluant d'office ce que l'évidence quasi-mathématique jugeait insupportable. Pour égaler la sagesse romaine du siècle d'Auguste, ensuite pour servir sans déchet à des fins éducatives, enfin pour prouver la pauvreté et la servilité de l'esprit français, on a serré la grande époque allant de 1630 environ à 1680 dans une façon de camisole de force où il a paru commode de la laisser, plus commode encore d'exagérer les caractères tout «unifiés» qui la faisaient dépendre du cartésianisme le plus exigeant. De Nisard à mon maître Emile Krantz, de Voltaire à Taine et à tant d'autres, on sait quel concours surtout admiratif s'est ingénié à ne rechercher guère qu'une seule caractéristique dans la grande variété d'inspirations d'une époque féconde entre toutes. A quoi ne manquèrent pas de faire pendant, les grandes pénitences étant venues, les mépris de l'Angleterre pour des auteurs dont seuls étaient exceptés Molière («dont peut-être la mère avait été aimée de quelque Britannique à Paris») et Pascal («qui méritait de n'être pas Français»), le misogallisme italien et espagnol, les démonstratoins de l'Allemagne contre Lafontaine, Racine et Molière lui-même ? etc, etc.

Or les symptômes aujourd'hui coïncident d'un «redressement» dont il est plaisant d'énumérer ici les tendances à peu près convergentes. Publié tard en 1937 quoique dans le numéro portant l'indication de janvier 1937, un article était aux mains de l'éditeur de la *Revue d'Histoire littéraire de la France* dès juillet 1936 : or cette sorte de manifeste *Pour une revaluation littéraire du XVIIe siècle* a précédé des études dont il n'est pas du tout question ici d'alléguer la dépendance, mais simplement la coïncidence. Voici les principaux — et un oubli serait d'autant plus excusable qu'il offrirait, réparé, un argument de plus.

M. Daniel Mornet, dans les *Annales de l'Université de Paris* (Novembre-Décembre 1936) mettait au point, de son côté, *La véritable Histoire de la Littérature française classique* et écrivait ceci :

«On est beaucoup trop porté à unifier l'esprit classique, à y voir la domination presque exclusive de la raison et du naturel s'exerçant à analyser les formes éternelles et permanentes de la vie intérieure. En réalité, l'esprit classique, l'art classique, sont faits de deux tendances, de puissance à peu près égale, et qui sont sinon contradictoires, du moins profondément distinctes...»

L'«art de plaire», donc, même au risque de donner dans une préciosité moins salubre que les bienséances rationnelles et sociales, tient tête à ce qu'il y aurait de plus sagace dans les doctrines élaborées par les «législateurs du Parnasse». Élargissement auquel, pour ma part, j'ajouterais la goguenardise continue des «burlesques» qui, au risque de déplaire et même de choquer, s'amusent à prendre le contrepied et des bienséances et des principes. Veine gauloise pour une part, veine plus «savante» par ailleurs qu'il ne pourrait sembler, car il s'y mêle une forte dose de l'irrévérence des écoliers pour leurs maîtres. Veine périlleuse au gré de bons observateurs, puisqu'un père jésuite dont le succès a été sans doute propagé par son ordre lui-même, le Père Le Vavasseur, stigmatisait en plein XVIIe siècle «poli» cette *Ludicra Dictio* dont il lui semblait que l'Antiquité avait été heureusement exempte.

Un peu plus tard que ces deux articles commençait à paraître dans la *Revue universelle* une pénétrante étude sur *Pierre Corneille* par M. Robert Brasillach[1], qui atténuait, par la recherche du romanesque et l'attrait de la tendresse, le «royaume assez sévère et assez dur» où l'on se plaisait à confiner un homme qui, dans sa jeunesse, appartenait à une génération très comparable par sa luxuriance à l'âge élizabethain lui-même. Dans le même temps, la *Revue universitaire* faisait place à un article de M. Marcel Hervier sur *le Sentiment de la Nature au XVIIe siècle*,[2] et ses rappels, que pourrait augmenter une étude du *gassendisme* au XVIIe siècle, détournaient pour de bon ses lecteurs de croire ou d'enseigner que, de rares exceptions mises à part, les classiques avaient tourné le dos à la Mer, aux montagnes, aux prés et aux bois, au ciel sur leurs têtes, aux lointains émouvants...

A prendre les choses dans leur tendance évidente, donc, Racine n'aura plus à paraître singulièrement pénétré de sèves étranges parmi des mannequins en perruque. Le Molière de *Don Juan* et de *la Princesse d'Élide* n'aura plus l'air de manquer à son devoir de «Térence français». Lafontaine — qu'un livre délicieux de Jean Giraudoux rendait si «moderne» — ne devra plus être excusé pour son romanesque et sa fantaisie sensuelle, ni La Bruyère — «artiste pur et styliste» comme il apparaît dans un livre récent de M. G. Michaut — sembler d'un autre âge parce que «l'art pour l'art» est déjà apparent dans son *faire*. Mlle de Scudéri ou La Calprenède — enveloppés de l'atmosphère d'irréalité que M. Magendie avait suggérée — n'auront plus à être mis en pénitence, au long des manuels, comme manquant à toutes les attentes fondées sur

[1] 15 février, 1er—15 mars, 1er avril 1938.
[2] Décembre 1937, février 1938.

la raison cartésienne, ni les diseuses de *Contes de fées* recueillies par miss Storer à se cacher au cours du siècle, en attendant vers sa fin des circonstances plus favorables. La grande enquête poursuivie sur la scène française de ce temps par M. H. C. Lancaster, les études de détail sur l'opéra, sur les jardins, sur le savoir-vivre, tout en compliquant l'image du classicisme, ne la brouilleront nullement. Et si Sainte-Beuve disait qu'«ignorer Port-Royal c'était ignorer le XVIIe siècle», Pascal retrouvera, grâce à l'abbé Bremond et à ceux qui le continueront, d'autres esprits tourmentés ou d'autres «quiétistes» inquiétants, de même que la littérature provinciale révélera en foule des survivances, médiévales plus ou moins, exotiques souvent dans les régions frontières, qui multiplieront l'image que la postérité devra révérer de cette grande époque : un immense effort de «bienséances» sociales, de clarté, de pureté linguistique se frayant sa voie, salué de tous, à l'intérieur comme à l'étranger, parmi les broussailles et les fourrés que d'autres littératures ne savaient trop comment élaguer.

Il faudra, en revanche, renoncer aux pauvretés pédantesques alléguant que «jamais les lettres françaises ne furent moins ouvertes qu'alors aux actions étrangères», quand le mérite ne consiste pas à s'isoler, mais à s'enrichir sans se dénaturer. Il faudra pousser plus loin l'enquête commencée sur la connaissance des langues vivantes au XVIIe siècle[1] et entamer sérieusement celle des admirables voyageurs français, des diplomates et des missionnaires de ce temps. Le tout n'infirmera nullement des études «historiques» du Classicisme comme celles de MM. Bray et Peyre, mais renverra décidément aux vieilles lunes l'idée d'une sorte de classicisme de Droit divin, comme trop d'*anti-historiens* la présentaient, et mettra en leur vraie lumière, et le succès intellectuel et sociable de la France à cette époque, et les prodromes de la Querelle des Anciens et des Modernes, depuis longtemps étudiée par M. Gillot après H. Rigault, alors que les polémiques similaires dans d'autres pays, et surtout en Angleterre, attendent encore un traitement digne d'elles.

Tout cela, au fond : hypothèse vérifiée, démonstration de validité pour une vue plus complète, conforme aux faits sans doute, mais masquée longtemps, non par ceux-ci, et pas non plus par un trop grand nombre d'arguments opposés tirés de l'histoire — mais par une thèse commode propagée par des manuels simplifiés et des commentaires restrictifs, jouant la facilité, en même temps que la démonstration pédagogique dont l'utilité est d'un ordre tout différent.

*

Il semble légitime d'ajouter ceci, que justifient de récentes polémiques sur la dignité et la valeur de l'Histoire. Bien des disciplines humaines, longtemps conjecturales, paraissent avoir dû à des hypothèses vérifiées leur admission parmi les «sciences» : on ne peut plus douter de la véracité de la physiologie depuis qu'est acceptée la circulation du sang ; la comète de Halley, en «revenant», a plus fait pour hausser

[1] *Revue de Littérature comparée*, janvier 1933.

l'astronomie au-dessus de l'astrologie judiciaire que toutes les tables de présence des astres fixes. Inversement, la météorologie, l'économie politique, la sociologie elle-méme s'efforcent encore, par des prévisions réalisées, de se démontrer mieux que «conjecturales».

Puisqu'il est entendu que, dans les sciences «morales», une part de liberté résiste, normalement, à la détermination trop obéissante de *demain* par *aujourd'hui*, ne comptons pas trop sur une identité dans l'étude de ces deux règnes : la matière, même animée, et le vouloir-être, même empesanti de déterminisme. Mais admettons que l'*hypothèse vérifiée* est, mieux que la véhémence persuasive ou le commentaire séduisant, mieux que la grave bibliographie ou que la stricte confrontation de textes, le critère secret de toute histoire — histoire littéraire comprise.

(Harvard University.)

Fernand Baldensperger

L'INÉVITABLE POSTULAT

L'histoire de la littérature est-elle une science?

Oui — et non.

Il existe des œuvres dont les arguments sont absolument convaincants, dont les résultats sont désormais acquis, définitifs. Je ne veux en mentionner qu'une seule : *Les Légendes épiques*, de M. Joseph Bédier. On peut être sûr aujourd'hui, que personne ne contestera jamais plus les conclusions auxquelles nous porte cette œuvre incomparable : l'unité de la *Chanson de Roland* et du *Couronnement de Louis*, la période de composition des légendes épiques, la place que ces légendes occupent dans la vie du temps des croisades. Le livre de M. Bédier reste un modèle, et si un jeune débutant de l'histoire littéraire me demandait aujourd'hui des conseils, le premier que je lui donnerais serait celui-ci : étudiez ce livre-là, tâchez de vous en approprier la méthode.

Mais de combien de livres d'histoire littéraire peut-on dire qu'ils portent le même caractère de certitude scientifique que le livre de M. Bédier? J'en connais quelques-uns ; et, à côté de ceux-là, on le sait, il en existe des centaines et des milliers qui n'arrivent à nous convaincre que sur des points de détail, et des centaines et des milliers qui n'y prétendent même pas, — toute une masse d'œuvres donnant à l'histoire littéraire un caractère vague, flottant, confus, qui en fait, aux yeux de quelques-uns, un jeu de dilettantes amusant, inoffensif et assez arbitraire...

Cependant, ce qui était possible à un homme, doit être possible à d'autres ; la méthode sûre dont se sert M. Bédier doit pouvoir devenir celle de toute une science. Elle a été appliquée par lui à un sujet limité ; il s'agit de la rendre générale, d'en extraire l'esprit, le secret noyau, l'exigence implicite qu'elle renferme, et, du même coup, l'histoire littéraire aura fait un pas énorme vers son but véritable.

Si l'histoire littéraire — et l'histoire en général — veut devenir une vraie science, il faut qu'elle médite et qu'elle réalise pour elle-même cette exigence, qui n'est rien d'autre que l'exigence, le postulat nécessaire à tout effort scientifique : la science n'est possible que là où il y a *unité organique, c'est-à-dire un sens, une loi, une structure qui se laisse découvrir.* — S'il est vrai que cette loi ne se laisse pas trouver, autant vaut abandonner tout effort «scientifique», et employer son temps à des besognes plus utiles.

Que cette loi, que ces lois existent, est pour moi non seulement un postulat, mais un fait, une expérience. Mais avant d'aller à la re-

cherche d'une loi, d'une unité organique, ou plutôt simultanément avec cette recherche, il est nécessaire d'examiner si l'objet que l'on a choisi et dont on a soi-même circonscrit les limites, si cet objet est vraiment une chose et non pas deux, trois, ou dix ou vingt, — en d'autres termes : s'il n'est pas simplement un conglomérat de choses disparates... Voilà une question que l'histoire littéraire oublie quelquefois de se poser.

Le problème est relativement simple tant qu'il s'agit d'une œuvre littéraire ou d'une personnalité humaine : elles ont été circonscrites par l'art on par la nature même ; il est d'avance probable que le *Tartuffe*, ou *Faust*, ou *Hamlet*, est une chose et non pas deux ; que Gœthe, Molière ou Shakespeare est une personnalité et non pas trois ou dix. Mais notre tâche se complique singulièrement dès que nous abordons un objet d'une catégorie supérieure : *l'unité plus grande dont l'individu fait partie.* Cette unité *X*, quel est son caractère? Voilà le problème sur lequel je voudrais aujourd'hui concentrer l'attention.

A travers bien des générations, l'histoire littéraire a supposé comme un fait donné l'existence de ce genre d'unités. Nous les connaissons tous : classicisme, romantisme, réalisme, symbolisme, — et beaucoup d'énergie a été consacrée à en montrer l'unité, en d'autres mots : à les définir. Mais jusqu'à ce jour aucun savant n'a réussi à formuler, d'une de ces prétendues entités, une définition tellement exacte et évidente qu'elle puisse s'imposer à un lecteur qui qu'il soit, ni, à plus forte raison, gagner l'assentiment général.

Prenons un exemple : le mot de *romantisme.* De cette appellation il existe à peu près autant d'explications qu'il y a de savants ayant examiné le sujet.

Selon l'avis de Brunetière, les termes Romantisme, Individualisme, Lyrisme, sont équivalents l'un de l'autre, et, «dans quelque combinaison littéraire que ce soit, l'on peut presque indifféremment les substituer l'un à l'autre».

Une autre définition — peut-être la plus courante, est celle-ci : Il y a romantisme partout où l'imagination et le sentiment prennent le devant sur, prévalent sur l'intelligence et la volonté.

Le critique anglais Theodore Watts-Dunton appela le romantisme la renaissance de l'étonnement, *the Renascence of Wonder ;* son compatriote Walter Pater, «l'union de l'étrange et du beau» : «It is the addition of strangeness to beauty that constitutes the romantic character in art» *(Miscellaneous Studies).* Un professeur norvégien, Gerhard Gran, propose : «l'aspiration vers l'infini». André Gide effleure le problème à l'occasion d'une définition du classicisme — sans doute la meilleure qu'on ait jusqu'ici proposée :

«...Il me semble que les qualités que nous nous plaisons à appeler classiques sont surtout des qualités morales, et volontiers je considère le classicisme comme un harmonieux faisceau de vertus, dont la première est la modestie. Le romantisme est toujours accompagné d'orgueil, d'infatuation...»[1]

[1] *Morceaux choisis*, p. 452.

On pourrait, évidemment, examiner de près, discuter séparément chacune de ces définitions. Je le ferais peut-être, si leurs auteurs s'étaient donné la peine de les «prouver», de les soutenir jusqu'au bout. Mais c'est ce qu'ils n'ont pas fait. Toutes ces définitions, excepté celle d'André Gide, ont l'air d'avoir été proposées par hasard, d'être les idées passagères d'un moment, de celles qu'on jette au vent et qu'on oublie après.

Aucune des définitions du romantisme proposées jusqu'ici n'a prouvé son utilité. Aucune n'épuise ni circonscrit en aucune façon l'essence du romantisme. Aucune d'elles n'explique pourquoi le romantisme fit naître le *René* de Chateaubriand, le *Manfred* de Byron, la *Käthchen von Heilbronn*, de Kleist. Aucune — et voilà qui est plus grave — n'explique le romantisme en fonction de l'histoire en général. — Un résultat aussi décourageant vous force à vous poser ces questions : Est-il possible, en somme, de définir le romantisme? Est-ce que, à vrai dire, il forme une unité tellement naturelle qu'elle se laisse définir? Ce nom, quelle est son origine? A-t-il été créé en vue d'un usage scientifique? Loin de là. Il n'a jamais possédé de qualité scientifique, il a été créé de la façon dont tant de mots de ce genre sont créés, en partant du besoin tout pratique d'un nom désignant un sentiment ou une impression assez vague ; il a commencé à être employé au cours du dix-huitième siècle et il est devenu d'un usage général au dix-neuvième ; il se fixa sur la littérature qui fut créée au commencement du dix-neuvième siècle et il a passé tranquillement ensuite à des générations d'historiens littéraires qui n'ont pas songé à en examiner les qualifications scientifiques. C'est de cette façon qu'il se fait que les hasards de la langue parviennent à déterminer les objets de la science. Ce genre d'appellations, nées du hasard et entièrement irrationnelles, servent à créer la confusion plutôt que l'ordre. Ce sont des sacs, à la fois trop grands et trop petits, qui ne parviennent pas à contenir ce qu'on veut y faire entrer et qui à tout moment éclatent et se déchirent. Alors on est forcé de fabriquer d'autres sacs à côté pour contenir tout ce qui refusait d'entrer dans le premier. Un historien littéraire a composé un livre sur le romantisme de la littérature classique, un autre, un ouvrage sur le classicisme du mouvement romantique. Ces sacs contiennent tous les deux des parties, des membres détachés d'œuvres et d'écrivains. — Il est peut-être impossible de trouver un dénominateur commun à des grandeurs aussi différentes entre elles que Stendhal et Chateaubriand, Balzac et Lamartine, Musset et Mérimée.

On n'a point réussi non plus à trouver une explication satisfaisante de l'origine du romantisme. Un savant (G. Gran) est d'avis que le romantisme français est l'effet d'une importation allemande ; un autre, qu'il a été importé de l'Allemagne et de l'Angleterre. D'autres — et c'est presque la majorité des chercheurs — pensent qu'il est venu de Rousseau. Rousseau a créé le romantisme, le romantisme est un développement de Rousseau, il est Rousseau (Brunetière, Ch. Maurras, Lemerre, etc.). Commune à tous ces penseurs est cette idée, foncièrement fausse à mon avis, que la littérature est engendrée par la litté-

rature qui, à son tour, provient de la littérature, et ainsi de suite, une idée qui finit par supprimer la faculté créatrice de l'écrivain individuel.

Et c'est ici que nous arrivons à l'objection la plus essentielle qu'on puisse adresser à l'école traditionnelle de recherches littéraires : son manque de sens du réel, de la faculté de faire entrer la littérature dans l'ensemble vital dont elle fait partie. Si l'on considère toutes les appellations que j'ai énumérées : classicisme, romantisme, réalisme, symbolisme, et toutes les définitions qui en ont été proposées, l'on remarquera qu'elles ont toutes un caractère entièrement abstrait, elles ne font aucun cas de l'*histoire*, de la *réalité historique* dans laquelle est serti tout phénomène littéraire. Si bien que la littérature reste suspendue en l'air, un cortège de fantômes au-dessus de la terre, comme le dit Ortega en parlant de l'histoire de la philosophie. Nous voyons se suivre des œuvres, des écrivains, des périodes en une continuité apparente, nous pouvons constater une succession ; l'on nous décrit quelque chose qui se meut, mais l'on ne nous dit point quelles sont les forces qui causent le mouvement. Ce sont ces forces-là que nous voulons trouver et voir en fonction. Mais alors il est nécessaire de ne point voir la littérature isolément. Il faut la considérer comme partie intégrante, comme l'organe d'une forme de vie prise dans son ensemble.

La littérature est créée par la vie et pour la vie. Elle est une fleur dont les couleurs nous réjouissent, dont le parfum nous enivre ; elle est un fruit qui nous nourrit ; mais elle renferme aussi, comme le fruit, les germes de la vie, du futur. Comme la fleur, le fruit et la graine, elle est faite non seulement pour le plaisir, mais pour la propagation de la vie. Elle contient, comme le processus de la génération, de la beauté, du plaisir, de la souffrance, de la décadence, du renouvellement, le tout dans une alliance indissoluble. Elle est une des fonctions nécessaires de la vie, de la société.

L'unité que je cherche — si elle existe — ne peut pas être uniquement littéraire, ou artistique, ou juridique, ou religieuse, ou économique. Il faut rejeter d'avance tous les points de vue périfériques, excentriques, car ils faussent d'avance la perception. L'unité naturelle doit être totale, vitale, organique. Elle doit comprendre toutes les activités qui, ensemble, font la vie et qui n'en peuvent pas être séparées sans artifice. Elle s'appelle une *civilisation*.

Ces unités existent-elles?

Oui. Je n'en veux qu'un exemple. Au moyen âge français, la littérature, comme la société, se scinde nettement en deux. Il existe alors deux littératures, l'une pour les châteaux, l'autre pour les carrefours, comme il existe deux civilisations : d'une part le monde chevaleresque, d'autre part le monde des bourgeois et des vilains. C'est un fait, il suffit d'y faire allusion, et tous les historiens le savent, puisqu'ils en tiennent parfaitement compte, du moins aussi longtemps qu'ils parlent de l'époque qu'on appelle, très improprement, le moyen âge. Et si, aussitôt qu'arrivés aux temps modernes, les savants abandonnent ce point de vue, est-ce parce que ces deux mondes s'évanouissent et disparaissent de l'histoire? Nullement : ils continuent d'exister et c'est des luttes,

des conflits, de l'entre-croisement, du jeu discordant ou harmonieux de ces deux forces qu'est faite l'histoire des temps nouveaux, jusqu'au moment où l'une des deux meurt et qu'une troisième forme de vie commence à apparaître.

Voilà, direz-vous, des réflexions qui viennent après coup et qui demandent à être démontrées, non point par des considérations abstraites mais par des preuves bien documentées. Et vous aurez raison. Tout cela demande, non pas un article de revue, mais un volume, ou plusieurs.

Le but de ces volumes-là serait donc de dessiner la structure d'un organisme, d'une sorte de personnalité-type dont toutes les personnalités individuelles ne seraient que des variantes. Alors on verra quelles sont les forces qui déterminent les traits fondamentaux d'une personnalité, et quelles sont celles qui en commandent les variations individuelles. Ce sera le fondement d'une psychologie de l'histoire et de ce qu'Ortega appelle la paléontologie des âmes. Alors on verra non seulement la façon de penser des différentes époques, mais les raisons pourquoi on a pensé ainsi et non point autrement. On verra le procès historique de l'intérieur ; on surprendra la génération de la pensée ; on verra la pensée comme une fonction, comme l'organe d'une forme de vie, déterminée par les besoins de cette forme et empreinte de sa nature. Alors on aura fait, peut-être, un pas de plus vers une réforme générale des méthodes de la science de l'homme.

(Oslo.) *Lorentz Eckhoff*

LITERATURWISSENSCHAFT ALS METHODENLEHRE[1]

> *„Nicht was er treibt, sondern wie er das, was er treibt, behandelt, unterscheidet den philosophischen Geist. Wo er auch stehe und wirke, er steht immer im Mittelpunkt des Ganzen; und so weit ihn auch das Objekt seines Wirkens von seinen übrigen Brüdern entferne, er ist ihnen verwandt und nahe durch einen harmonischen Verstand; er begegnet ihnen, wo alle helle Köpfe einander finden.“*
>
> *Schiller.*

1. *Begriff der Literaturwissenschaft.*

„Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?“ Gegen diese Nachbildung der berühmten Schillerschen Fragestellung meldet sich sogleich ein sachliches Bedenken: es ist unbestreitbare Tatsache, daß man gar nicht Literaturgeschichte studieren kann in demselben Sinne, wie die Universalgeschichte als Gebiet wissenschaftlichen Studiums betrachtet werden darf.

Freilich ist nicht zu verkennen, daß auch auf die eigentliche Beziehung der Schillerschen Frage heute ein anderes Licht fällt als damals, da sie gestellt wurde. Inwieweit kann man heute überhaupt noch Universalgeschichte studieren oder gar erforschen? Die Ausbreitung selbsterworbener Kenntnisse eines einzelnen über das ganze Gebiet der Weltgeschichte ist durch die Unermeßlichkeit des Raumes wie durch die nach vorwärts und rückwärts reichende Ausdehnung des zeitlichen Umfanges neuerdings weit mehr behindert als vor 150 Jahren. Hinzugewachsen sind vielleicht ebensoviel Jahrtausende am Anfang als Jahrzehnte am Ende, und mindestens ebensoviel alte Kulturen sind entdeckt, deren Sprachen teilweise noch der Entzifferung harren — wie sollte solche Unendlichkeit aus einem Blickpunkt zu überschauen sein? Die schwere Zugänglichkeit und der verschiedenartige Charakter der primären Quellen, sowohl was äußere Erreichbarkeit als sprachliches Verständnis betrifft, macht die Aufteilung in einzelne Forschungsgebiete unerläßlich. Es gibt Geschichten der Zeitalter, der Erdteile, der Kulturkreise, der Völker, der Staaten, der Städte, der Stände. Wenn deren Ergebnisse zusammengetragen

[1] Einleitung zu einer demnächst bei Junker & Dünnhaupt in Berlin erscheinenden „Methodenlehre der Literaturwissenschaft“.

werden, so bleibt dem universalen Überblick eigentlich nur die Feststellung gleichartigen oder gegensätzlichen Verlaufs, die Beobachtung typischer Entwicklungsstufen und die Erkenntnis historischer Gesetze als ein Knäuel von Forschungsaufgaben übrig, so daß Universalgeschichte in Geschichtsphilosophie übergeht.

Wenn nun eine universale Literaturbetrachtung denselben Weg gehen will, so gelangt sie zu gleichem Ziel: Literaturgeschichtsphilosophie. Vermißt sie sich wirklich, die ganze Menschheitsliteratur in geschichtlichem Zusammenhang schauen zu wollen, so tritt sie vor viel unüberwindlichere Schwierigkeiten, als sich der Universalgeschichte entgegenstellen. Einmal muß sie für die Erschließung der Zusammenhänge eine Universalgeschichte voraussetzen oder deren Arbeit noch einmal leisten; weiter aber sind es auf ihrem eigenen Gebiet nicht allein die Quellen, sondern die Ereignisse selbst, die verschiedenste Sprachen reden. Die Ereignisse sind auf diesem Gebiet nicht Taten und Begebenheiten, sondern Texte, die wiederum ihre Quellen haben. Diese Texte sind nicht kurzgefaßte Urkunden, deren Wert bei kritischer Schulung verhältnismäßig rasch zu durchschauen ist; sie sind auch keine Gemälde, die von geübten Augen schon mit einem Blick in charakteristischen Wesenszügen erfaßt werden können. Der Totaleindruck jedes großen literarischen Kunstwerkes, der für persönliche Beurteilung nicht entbehrt werden kann, braucht für seine erste Herstellung schon Wochen und Monate des Lesens, ohne daß von tieferdringendem Verstehen die Rede ist, und das letzte Durchdringen kann die Aufgabe eines ganzen Lebens bilden. Vor allem setzt die Aufnahme des Inhaltes wie der Form bei jedem einzelnen literarischen Werk die Beherrschung seiner Sprache voraus, der Sprache eines Volkes, eines Zeitalters, einer Persönlichkeit. Die Literaturdenkmäler sind nicht allein eingebettet in eigene Kulturzusammenhänge, aus denen allein ihr Werden und Wesen zu verstehen ist, sondern das Wortkunstwerk offenbart das Geheimnis seiner Form in vollem Umfange nur dem, der das Wort in seinem ursprünglichen Schöpfungsgehalt zu vernehmen und zu deuten vermag.

So kommt es, daß das, was man studieren kann, nicht allgemeine Literaturgeschichte heißt, sondern Altertumswissenschaft oder Orientalistik, und daß es für die neuere Zeit in Germanistik, Romanistik, Anglistik, Slavistik, ungarische Philologie und andere Gebiete zerfällt. Jedes der genannten kulturkundlichen Fächer schließt eine oder mehrere Literaturgeschichten in sich. Die Teilung aber bedeutet nicht etwa erstarrte, durch äußere Bedingungen wie Prüfungszwang und Berufsrücksicht am Leben erhaltene Hochschulüberlieferung, sondern sie ist naturgegeben durch die Bindung jeder Literatur an eine bestimmte Sprache, die für sie Mutterboden, Werkstoff, Lebensform, Daseinsgrundlage darstellt.

Wenn man mit außerordentlicher Anspannung mehrere dieser philologischen Fächer im Studium vereinigen will, so können sie doch kaum zu gleichem Recht kommen. Noch weniger ist es dem Forscher gegeben auf allen Gebieten eigene vorwärtsdringende Arbeit zu leisten.

Schon der Sprachkenntnis und noch mehr der Literaturbeherrschung sind physische Grenzen gesetzt. Wohl gab es einmal das Wunder Giuseppe Mezzofanti, der am Ende seines 75jährigen Lebens einer Kenntnis von 58 Sprachen mächtig war; er konnte sie sprechen und ihre Grammatik verstehen; aber in ebenso vielen Literaturen sich Belesenheit erworben zu haben, dieser Leistung konnte er sich nicht rühmen. Es gab eine philologische Genialität wie die von Eduard Sievers, der sich zutraute, auch in Sprachen, die er nicht verstand, das Echte und Verfälschte einer Überlieferung herauszuhören mit den von ihm entwickelten Mitteln der Schallanalyse; aber den Geist dieser Sprachen und Literaturen zu ergründen, dazu hätte nicht so sehr die Fähigkeit als die Einstellung und Lebensdauer gefehlt. In dem betagten Münchener Anglisten Josef Schick gibt es einen Forscher, der alle Sprachen und Schriften des Orients, in denen etwas mit der Hamlet-Sage Zusammenhängendes überliefert ist, eigens erlernt, um diese Texte in ihrer ursprünglichen Form mit philologischer Gewissenhaftigkeit seinem *Corpus Hamleticum* einzuverleiben; aber diese Energie verschwendet ihre Stoßkraft in einseitiger Richtung. Es gibt französische Literaturhistoriker elsässischer Herkunft und Schweizer von interkantonaler Zugehörigkeit, die durch mehrere Muttersprachen begünstigt sind. Auch in Arturo Farinelli haben wir einen Forscher, den der Gang seines Lebens und seine Begabung befähigten, sowohl die germanischen als die romanischen Literaturen in ihren Sprachen mit bewundernswertem Gleichmaß zu beherrschen. Aber das ist der höchste heute erreichbare Umfang, und gerade Farinelli hat sich aufs entschiedenste gegen die Möglichkeit einer Weltliteraturgeschichte erklärt: „Alles Wirkliche hat ja sein Maß, all unser Forschen eine Beschränkung. Nicht nach der Weite, sondern nach der Tiefe müssen wir streben; nicht die unbegrenzte äußere Welt, sondern das unbegrenzte Individuum sollen wir ergründen. Wozu die endlosen Gräberstätten der Menschenkultur mit neuen Gerippen bereichern? Richten wir getrost unseren Blick nach dem Innern. Nur im Labyrinth der Menschenbrust regen sich die Fluten des ewigen Lebens."

Noch um die Mitte des 19. Jahrhunderts, als die sogenannte Neuphilologie erst im Entstehen war, gab es Lehrstühle an den deutschen Universitäten — und in kleineren Ländern gibt es sie wohl heute noch —, die mit Deutsch, Englisch und den romanischen Sprachen zugleich belastet waren. Bei Erfüllung dieser Lehrverpflichtung konnte es sich eigentlich nur um die verschiedenen Grammatiken und damit zusammenhängende Textinterpretation, aber nicht um Literaturgeschichte handeln. Je mehr sich aber nun die Literaturgeschichte von der Sprachwissenschaft loslöste, indem sie eigene Forschungsaufgaben in Angriff nahm, desto mehr mußte — so paradox es zunächst klingt — ihre Bindung an die Sprache, nämlich an ein bestimmtes Sprachgebiet sich festigen. Und diese naturgegebene philologische Bindung scheint das weitere wesentliche Hindernis einer allgemeinen Literaturgeschichte zu bilden.

Es gibt allerdings einen Weg des Vorwärtskommens zwischen den einengenden Gattern, wenn man sich auf den großen Verkehrsstraßen

hält, die den Austausch zwischen den voneinander getrennten Gebieten vermitteln. Man kann den Verkehr selbst zum Gegenstand der Beobachtung machen, wenn man das Übersetzungswerk der verschiedenen Nationen und die damit verbundene Vermittlung von Ideen, Motiven und Stilformen als besonderes Forschungsgebiet betrachtet. So wäre, wenigstens in gewissen Zeitaltern, in Mittelalter, Renaissance, Barockzeit und Aufklärung zu einer europäischen Geistesgeschichte auf dem Boden gemeinsamer Literaturgeschichte zu gelangen.

Eine völlige Gleichschaltung aller Gebiete in einer Hand ist indessen nicht nur durch den Umfang des Stoffes ausgeschlossen, sondern auch durch die Lagerung der verschiedenen Ebenen. Jene Vogelschau ist nicht durchführbar, die einmal der junge Herder von dem Geschichtschreiber verlangen wollte, „er schreibe als auf einer Wolke, von welcher er die Nationen vor sich wegziehen lasse". Der Geschichtschreiber kann nicht in Wolkenkuckucksheim wohnen; er kann sich so wenig wie die Kunst, die er erforscht, losreißen von den Wurzeln der Volks- und Zeitgebundenheit; er kann nicht allem gleich nahekommen oder gleich fernbleiben; der archimedische Punkt dafür ist nicht zu finden. Das Gebiet der Altertumswissenschaft ist räumlich und zeitlich entlegen; die alten Sprachen sind, wenn nicht tot, so doch in sich abgeschlossen. Wenn ein Einleben in die Welt des Altertums von der Gegenwart aus möglich ist, so können die ewigen Menschheitsideen, die von da aus in die moderne Welt übergingen, Führer sein auf dem Weg in ihre Heimat; aber diesem Abhängigkeitsverhältnis fehlt jede Gegenseitigkeit, es sei denn, daß in rassischer Urverwandtschaft eine gleichartige Disposition erblickt werden darf. Die neueren europäischen Sprachen dagegen stehen nicht nur in Verwandtschaft, sondern in zeitlicher Gemeinschaft, bewegt von den gleichen geistigen Strömungen, die in ihnen zu verschiedenartigem Ausdruck gelangen. Bei der Wechselwirkung des lebendigen Austausches von Ideen, Erlebnissen und Formen ist ein Reisepaß, der den Zugang in die Nachbargebiete eröffnet, leichter beschaffbar. Dem steht endlich die freie Bewegung im Bezirk der eigenen Sprache und des eigenen Wesens gegenüber. Das Bürgerrecht im geistigen Raum des eigenen Vaterlandes ist eine Gnade, die jedem in den Schoß wirft, was er im anderen Lande erst mühevoll erwerben müßte, aber es schließt zugleich die Pflicht strengeren Arbeitsdienstes in sich. Wird der lange Anmarsch erspart, so kann um so unmittelbarer der Aufstieg zu den Gipfeln erfolgen und zu den Quellen, aus denen die Ströme des geistigen Lebens herniederfluten. Es ist freilich ein Weg, der wie alles Steigen das Herz in Anspruch nimmt.

Hat die Nationalwissenschaft von vornherein im Gegensatz zu den anderen Philologien ihren Ansatzpunkt mehr im Innern, so hat sie dafür auch die Pflicht, um so tiefer ins Innerste vorzudringen. Das letzte Ziel, die Erschließung des eigenen Menschentums aus seiner geistigen Welt, ist nur dem Bewußtsein eigener Zugehörigkeit erreichbar; an der Deutung der Dichtung als höchsten Ausdruckes nationalen Lebens und an der Erkenntnis ihres Zusammenschlusses zu einer

rassisch gegründeten und im Lauf der Geschichte schicksalsmäßig vollendeten Einheit muß nicht nur Kenntnis, sondern Selbsterkenntnis beteiligt sein. Das gilt für die Arbeit des deutschen Germanisten ebenso wie für die des englischen Anglisten, der französischen, italienischen, spanischen Romanisten oder der polnischen, tschechischen, russischen Slavisten.

In keiner Weise soll damit die erprobte Leistung deutscher Anglisten, Romanisten, Slavisten oder englischer, französischer, italienischer Germanisten herabgesetzt werden. Ihnen liegen in vieler Hinsicht weit schwerere Aufgaben ob, die vielleicht hie und da noch größeres Verdienst in sich schließen. Die Erforschung fremder Literaturen hat andere Ansatzpunkte schon dadurch, daß die Grundvoraussetzungen sprachlichen Verstehens mühsamer zu erarbeiten sind. Der Gast des fremden Landes, der sein wesentliches Arbeitsmaterial dort findet, kann durch Einleben und Einfühlen in Kultur und Denkweise künstlich — oder sollen wir sagen: auf wissenschaftliche Weise? — sich einen Ersatz jenes liebevollen Heimatgefühls verschaffen, das natürliche Voraussetzung des Verstehens bildet. Der gleichwohl auferlegte Abstand befähigt wieder in mancher Beziehung zu einer umfassenderen Sicht. Aus der Ferne können Einheiten, Zusammenhänge und charakteristische Züge erkannt werden, die nationaler Befangenheit vielleicht verborgen bleiben. Das Verhältnis ist ungefähr das gleiche, wie das zwischen menschlichem Sichselbstverstehen und Fremdverstehen, wobei eines die Voraussetzung und den Maßstab des andern darstellt. Wie man fremde Sprachen nur von der Muttersprache aus lernen kann, so ist auch ein Eindringen in fremde Literaturen nur von der eigenen aus möglich. Beidemal aber schärft sich Gehör und Blick sowohl für das Fremde als für das Eigene. Entwickelt sich vom Boden der eigenen Kultur aus eine strengere Kritik am Fremden und umgekehrt von der fremden Kultur aus am Eigenen, so verdient es, selbst wenn Mißverstehen vorliegt, auf der anderen Seite Beachtung, und wenn sich ein richtiges Verstehen ergibt, bringt es um so höheren Gewinn. Das Bewußtsein, von anderer Seite verstanden zu werden, reizt und steigert die Selbsterkenntnis, so daß sich ein fördernder Ausgleich zwischen der fremden und der eigenen Beurteilung herzustellen vermag.

> „Willst du dich selber erkennen, so sieh, wie die andern es treiben;
> willst du die andern verstehn, blick' in dein eigenes Herz."

Ein Beispiel solcher Wechselwirkung ist etwa Lessings Kritik an der französischen Tragödie, die nicht nur die Absicht erreichte, Deutschland von einer lähmenden Überschätzung zu befreien und zur Selbsterkenntnis zu bringen, sondern die auch in Frankreich für die folgenden Perioden starken Eindruck erzielte, etwa bis zu Victor Hugos *Préface de Cromwell* hin. Die Gegenkritik, die sich schließlich dort durchsetzte, hat dann wieder die deutsche Wissenschaft zu einem gerechteren Verstehen der Formkunst, die aus dem französischen Geiste zu begreifen ist, führen können.

Es bleibt aber dabei, daß die maßgebende nationale Literatur-

geschichte jedes Volkes, das eine große lebendige Literatur besitzt, nur in seiner eigenen Sprache geschrieben werden kann; sie weist der Wissenschaft sowohl für fremde Betrachtung der eigenen als für eigene Betrachtung der fremden Literaturen den Weg. Es ist indessen auffallend, wie selten solche Darstellungen bester Kenner, die in ihrem eigenen Lande klassische Geltung besitzen, in fremde Sprachen übersetzt werden. Ganz anders ist es bei philosophischen oder geschichtlichen Werken und vor allem bei den Dichtungen selbst. Die nationalen Literaturgeschichten fremder Völker leisten den Ansprüchen der Leserkreise, die jene fremde Literatur vom eigenen Standort aus sehen wollen, nicht Genüge. Damit erledigt sich auch der Gedanke, etwa eine Geschichte der Weltliteratur dadurch zu gewinnen, daß jede Nationalliteratur von einem Forscher dieser Nation dargestellt würde. Auch wenn das polyglotte Sammelwerk schließlich in eine einheitliche Sprache übersetzt würde, wäre es doch keine Einheit, sondern das, was Ernst Troeltsch einmal „Buchbindersynthese“ genannt hat: ein Nebeneinander verschiedener Literaturgeschichten, die keinen Organismus bilden und nicht ineinander gefügt werden können, weil sie alle von verschiedenem Standort aus geschrieben sind. Der Standort, der den Mittelpunkt bildet, ist der des Eigenerlebnisses. Das ist der Sinn des Goethischen Ausspruchs: „Ueber Geschichte kann niemand urteilen, als wer an sich selbst Geschichte erlebt hat. So geht es ganzen Nationen. Die Deutschen können erst über Literatur urteilen, seitdem sie selbst eine Literatur haben.“

Die Geltung dieses Satzes wird nicht entkräftet durch einige jüngst von dem Althistoriker Walter Otto[1] zugunsten der Universalgeschichte herangezogene Tatsachen. Wenn es richtig ist, daß die Mohammedaner bisher nichts Rechtes für die Erforschung der islamischen Kunst beigetragen haben, während die europäische Wissenschaft die altägyptische Kunstwelt mit arteigenem Maßstab zu messen gelernt hat, so bestätigt beides nur, wie sehr das Verständnis fremder Kulturen von einer eigenen Kulturhöhe und einer in ihr ausgebildeten wissenschaftlichen Methode abhängig ist.

Jede Darstellung einer fremden Literatur ist eine Art vergleichender Literaturgeschichte, indem sie bewußt oder unbewußt Maßstäbe des eigenen Geisteslebens zur Beurteilung heranzieht. Die „allgemeine Literaturgeschichte“ oder „Literaturvergleichung“, die in den meisten außerdeutschen Ländern neben den Philologien als eigenes Hochschulfach gelehrt wird, will mehr. Sie wird in der Regel als ein Überblick über das zeitgenössische Schrifttum aller Kulturländer betrieben, also als Literaturkritik und angewandte Ästhetik. Oder sie erscheint als europäische Literaturgeschichte der Neuzeit, wobei die eigene Nationalliteratur als gebend und empfangend so sehr im Mittelpunkt steht, daß das Gebiet sich beinahe mit Geschichte der Nationalliteratur und ihren Ausstrahlungen deckt. Beispielsweise überträgt die französische „littérature comparée“ das Prinzip des Völkerbundes

[1] Deutsche Literaturzeitung 58 (1937) Sp. 1167 f.

auf die Wissenschaft, wobei die Geltung des Französischen als Verhandlungssprache und die Anerkennung der französischen Literatur als Repräsentantin des europäischen Geistes Voraussetzung ist.[1] Gleiches können andere nationale Literaturgeschichten von ihrem Felde aus ebenfalls leisten, z. B. hat Adolf Bartels für eine allgemeine Literaturgeschichte die Beziehungen Goethes zur Weltliteratur als Leitfaden benutzt, wodurch ihm eine stoffliche Beschränkung auferlegt war.[2] Wieder nach einer anderen Methode hat das Ehepar Chadwick in Cambridge ein riesig angelegtes Werk, *The growth of Literature* begonnen, das die typischen Entwicklungsstufen der griechischen, irischen und altgermanischen Dichtung vom heroischen Zeitalter an in Parallele setzt, um dann auf russische, jugoslawische und altindische Literatur zu kommen. Der vorläufig unübersehbare Plan beschränkt sich (unter Verzicht auf Ostasien) auf die den Bearbeitern bekannten Literaturen und verzichtet damit auf den Anspruch universaler Literaturbetrachtung.[3]

Bei der allgemeinen Literaturbetrachtung, die sonst vornehmlich in den angelsächsischen Ländern unter dem Namen „literary criticism“ als eigene Wissenschaft betrachtet zu werden pflegt, ist die Übersetzung fremder Dichtungen den Originalen der eigenen Literatur gleichgeordnet. Daraus ergibt sich mit Notwendigkeit eine Auslese, für die die Existenz von Übersetzungen, seien es gute oder schlechte, überhaupt maßgebend ist. So leugnete z. B. vor 25 Jahren ein als Literaturkritiker angesehener Professor der Columbia-Universität die Existenz einer neuen deutschen Lyrik von Bedeutung, weil ihm keine Übertragungen ins Englische bekanntgeworden seien. Mit gleicher Logik könnte man behaupten, es gebe in Deutschland keinen Frühling, weil die amerikanische Reisezeit erst im Juni beginnt.

Wie weit Übersetzungen als wissenschaftliches Material oder als Bildungsmittel zu betrachten sind, steht dahin. Das Arbeiten mit ihnen genügt nicht dem fundamentalen Grundsatz, nach dem jedes Werk in seiner ursprünglichen Gestalt auf Wirkung, Sinn und Wert befragt werden muss. Aber es ermöglicht wenigstens persönliche Teilkenntnis und läßt das allerunwissenschaftlichste Verhalten, nämlich das genügsame Weiterschleppen fremder Urteile und toter Inhaltsangaben, vermeiden.

Es gibt allerdings Fälle, in denen Hilfsmittel letzterer Art auch von der Wissenschaft in Anspruch genommen werden müssen, falls nämlich ein Original verloren ging. Wenn nichts anderes als der unvollkommene Ersatz zur Hand ist, so bedeutet das für den Literarhistoriker ungefähr dasselbe und stellt dieselben kritischen Aufgaben wie für den Historiker der angezweifelte Quellenbericht über ein unbezweifelbares geschichtliches Ereignis.

Auch Übersetzungen und Bearbeitungen können in solchem Fall Lückenbüßer sein: man ist dankbar für die arabische Überlieferung

[1] J.-M. Carré, Rev. de Litt. comp. 2, 137.
[2] A. Bartels: *Einführung in die Weltliteratur*, 3 Bde, 1913, 2. Aufl. 1927.
[3] H. M. and N. K. Chadwick: *The growth of Literature*, Vol. 1. 2. Cambridge, 1932/6.

des Aristoteles und für die koptische Übersetzung des Mani als Inhaltsvermittlung von Lehren, die uns sonst nur entstellt überliefert oder ganz verloren wären. Für die Literaturgeschichte im besonderen bedeutet es noch etwas mehr, wenn Sievers aus der angelsächsischen Genesis die Existenz der altsächsischen Grundlage, einen späteren Fund vorausnehmend, erschließen konnte, wenn Heusler in Analogie zur Eddadichtung die deutschen Vorstufen des Nibelungenliedes rekonstruierte oder wenn Bédier für die französische Literaturgeschichte das großenteils verlorene Tristan-Epos des Thomas aus Gottfried von Straßburg zurückzugewinnen suchte. Für eine ästhetische Beurteilung aber bietet solcher Ersatz, der nur historische Lücken auszufüllen vermag, keine Handhabe.

Nun mag sprachliche Unzugänglichkeit des Originals in manchen Fällen gleichviel bedeuten wie Verlust. Die Inanspruchnahme der Übersetzung ist dann ein Notbehelf wie für den Kunstforscher Gipsabguß und Photographie. Aber der Besuch Griechenlands, Spaniens, Italiens, Frankreichs bleibt dem, der über die Kunst dieser Länder arbeitet, unentbehrlich, ebenso wie der Geograph nicht mit Landkarten, der Geologe nicht mit Steinsammlungen, der Botaniker nicht mit Herbarien und botanischen Gärten sich begnügen kann. Nur vom Astronomen kann man nicht verlangen, daß er die Sterne, die er erforscht, selber bereist; er muß sich mit dem Teleskop begnügen. Für den Literaturhistoriker aber heißt es: „Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn.“ Das Land des Dichters ist seine Sprache, und die Sprache ist Ausdruck seiner Volkheit.

Als Organismus ist jede Nationalliteratur nur innerhalb der Sprache, in der sie west und wirkt, der sie eingeboren ist und die in ihr geboren wird, zu fassen. Wohl können einzelne Stücke verpflanzt werden wie die Ableger eines Baumes, der in fremdem Boden sein verjüngtes Ebenbild erlebt; aber der urwüchsige Baum bleibt da stehen, wo er in Jahrhunderten gewachsen ist; er ist mit seinen weitgreifenden Wurzeln durch kein Übersetzungswerk übertragbar. Noch weniger ist es der ganze Wald, dem er angehört.

Wenn man den Blumenmarkt aufsucht, der die Austauschprodukte aller Länder zur Schau stellt, gelangt man auf das Gebiet, das Goethe zuerst als „Weltliteratur“ bezeichnet hat. Der Schöpfer des Wortes hat keinen Zweifel gelassen, daß er darunter nicht die Gesamtheit des literarischen Schaffens der Menschheit verstand, sondern die jeweilige Zusammenstellung der edelsten und charakteristischsten Gewächse aller Zonen, verpflanzt auf den gemeinsamen Boden einer Übersetzungssprache:

„Laßt alle Völker unter gleichem Himmel
sich gleicher Gabe wohlgemut erfreu'n.“

Es handelt sich um keinen Wald, sondern um einen botanischen Garten, der die Fülle vielfältigsten Wachstums in einem alle geographische Trennung überwindenden Überblick zu genießender Anschauung und vergleichender Betrachtung übermittelt. Wenn dabei nach Möglichkeit die Daseinsform jeder Pflanze in einer ihrem ursprüng-

lichen Wesen entsprechenden Gestalt erhalten wird, so ist es das Ergebnis eines Zusammengehens von Kunst und Wissenschaft. Je fremdartiger das Gewächs, desto mehr ist die gärtnerische Pflege (und ihr entspricht die Kunst des Übersetzers) auf das vorausgegangene wißenschaftliche Studium der geologischen, physiologischen und klimatischen Lebensbedingungen, die an Ort und Stelle zu erforschen sind, angewiesen.

Wie der botanische Garten in Zusammenstellung der ihrem Mutterboden entrückten Gewächse die räumliche Trennung aufhebt, so bedeutet das Pantheon der Weltliteratur, das Museum der Übersetzungskunst eine Überwindung der zeitlichen Trennung. Mit dem Verlust ihrer ursprünglichen Sprachform sind die literarischen Denkmäler dem geschichtlichen Zusammenhang, dem sie entwachsen waren, entzogen. Sie gehören in dieser Form nicht mehr der Geschichte ihrer eigenen Literatur an, denn sie tragen das Kleid fremden Schrifttums, innerhalb dessen sie nun gleichfalls ihre geschichtliche Wirkung ausüben können. Eigentlich aber sind sie durch Vervielfältigung ihres Sprachgewandes, durch die Zwischenschaltung zwischen zwei oder mehr Literaturen, durch ihre Erklärung zum übernationalen Gemeingut überhaupt dem Gebiet der Geschichte entrückt und in eine höhere Ebene erhoben. Sie sind in ein neues Sein verpflanzt, dessen ewige Dauer indessen keineswegs verbürgt ist. Die Hauptsache ist die Vergegenwärtigung. Jede Übersetzung stellt das übertragene Werk auf die Probe der Gegenwartswirkung seines Gedankengehaltes und seiner sprachlichen Form. Am wenigsten tritt die damit verbundene Umdeutung in Erscheinung, wenn das übertragene Werk der eigenen Zeit und einem verwandten Kulturkreis angehört. Je weiter das Original dagegen räumlich und zeitlich entlegen ist, desto mehr bedeutet die Arbeit des Übersetzers eine gewaltsame Aktualisierung, die trotz oder wegen ihrer Gegenwartsnähe in ihrer Willkürlichkeit schneller veraltet als die Urform, die den ihr eignenden Ewigkeitswert unveränderlich bewahrt. Übersetzungen müssen im Laufe der Zeit immer revidiert und erneuert werden und können, weil ihnen nie die Identität mit dem Original erreichbar ist, immer nur eine relative Geltung beanspruchen. Schon Cervantes hat die Übersetzung mit der Rückseite eines flämischen Gobelins verglichen, und Wilhelm v. Humboldt bezeichnete alles Übersetzen als Versuch zur Lösung einer unmöglichen Aufgabe.

Wenn ästhetische Kritik, ideelle Deutung der Probleme, Beobachtung der Technik und des Stils sowie vergleichende Betrachtung gegenüber Übersetzungswerken ihres Amtes walten, so kann es immer nur mit dem Vorbehalte geschehen, daß zwischen der Ursprünglichkeit und dem Betrachter ein fremdes Mittlertum steht, ein mehr oder weniger durchsichtiger Schleier, dessen Dämpfung vielleicht durch grellere Beleuchtung aufgehoben wird, der aber notgedrungen eine verfälschende Färbung mit sich bringt.

Wir wiederholen : alle Literaturgeschichte hat es mit Nationalliteratur zu tun ; sie hat entweder auf dem vaterländischen Boden oder innerhalb eines bestimmten Kulturkreises einzusetzen. Trotz dieser Beschränkung darf sie keine Scheuklappen tragen ; sie hat das Auge nicht

zu verschließen vor der gleichartigen Arbeit, die auf anderen Gebieten geleistet wird. Ihr Blickfeld muß viel weiter sein als ihr begrenztes Arbeitsgebiet. Isolierung würde geistige Verarmung bedeuten. Die ideelle Möglichkeit eines Zusammenschlusses der verschiedenen Literaturgeschichten zu einer Gesamtschau, die dann allerdings nicht mehr rein geschichtlich sein kann, bleibt im Auge zu behalten. Das wäre gewissermaßen eine Literaturgeschichte des „Als ob". Man lese, man studiere, man forsche, man stelle dar, als ob eine universale Literaturgeschichte zu schaffen sei. Das imaginäre Ziel, das wie der Blickpunkt einer ins Unendliche führenden Perspektive im Hintergrund steht, beherrsche von allen Standorten aus die Einzelforschung. Sie hat sich einzuordnen einem System, das den strategischen Grundsatz des Getrenntmarschierens und Vereintschlagens verkörpert, das in seinen Signalen allen am Werk Befindlichen verständlich ist, das Generalbaß, Harmonielehre und Notenschrift der wissenschaftlichen Komposition bedeutet. Dieses System muß seiner Idee nach als allgemeine Literaturwissenschaft bezeichnet werden; es muß Gültigkeit haben für das Nächste wie das Fernste.

Keine Wissenschaft ist ohne Forschung denkbar; aber Forschung allein macht nicht die ganze Wissenschaft aus. Man muß auch Bildung, Darstellung, Kritik und Lehre dazu rechnen, die Voraussetzung, Begleitung, Richtung und Auswertung der Forschung bedeuten. Ohne den Hintergrund weltliterarischer Umschau, ohne ästhetisches Urteil, ohne künstlerischen Sinn und Gestaltungskraft, ohne Klarheit über den Sinn der Arbeit, ohne sich mitteilende Liebe und erwärmende Überzeugungskraft, die mit der Anleitung neue Aufgaben stellt, ist alle literarische Forschung zur Unfruchtbarkeit verurteilt. Dieser ganze belebende Umkreis muß in dem gekennzeichneten System eingeschlossen sein.

Zusammenfassend können wir sagen: es gibt so viele Literaturgeschichten, als es Literatursprachen gibt; aber es gibt nur eine Literaturwissenschaft. Man hat sich zwar in Deutschland daran gewöhnt, das Wort Literaturgeschichte ganz durch den neuen Ausdruck zu ersetzen und die „deutsche Literaturwissenschaft" als Forschungsgebiet zu betrachten. Man müßte folgerichtigerweise dann auch von französischer und englischer Literaturwissenschaft sprechen, aber man tut es höchstens im Sinne der Zunft, nicht des Gegenstandes.

Wie kam es zu diesem Widerspruch? Man wollte der vielverkannten Poetik einen ebenbürtigen Platz neben der Literaturgeschichte erobern, indem man beide vereinte. Man glaubte, mit dem ängstlichen Gebrauch des neuen Wortes eine Abkehr vom Historismus zu vollziehen und der Deutung des Seienden, des lebendigen Kernes in seinem ewigen Wert gegenüber der Überbewertung des Gewesenen, der äußeren Umstände des Entstehungsvorganges und der geschichtlichen Zusammenhänge zu ihrem Rechte zu verhelfen. Als ob nicht alle Geschichtswissenschaft der lebendigen Vergegenwärtigung diente, während wissenschaftliche Beschäftigung mit der Gegenwart nur dadurch möglich wird, daß man sie bereits als etwas Vergangenes betrachtet.

Man konnte versuchen, Gegenwartliteratur und Wissenschaft zusammenzubringen, indem man die in Anwendung gebrachte ästhetische, formale, stilistische Kritik als Mittel der literaturwissenschaftlichen, nicht der literarhistorischen Methode ausgab. Aber wenn auch Sammlung und Kritik mit größtem Ernst betrieben wurde, änderte sich nichts daran, daß die Eingliederung des Gegenwartswertes bereits den Anfang geschichtlicher Betrachtung bedeutet, und daß sich in deren Fortschreiten bald eine andere Beurteilung einstellt. Man braucht bloß einmal die verschiedenen Auflagen vielgelesener Darstellungen der Gegenwartsliteratur zu vergleichen, um zu sehen, wie sich nicht Stoff und nicht Methode, sondern der Standort desselben Betrachters verändert hat.

Früher und zwar in Jahrhunderten, in denen es noch keinen Historismus gab, hat man auch von „Naturgeschichte" als Fach gesprochen. Nachdem die Bezeichnung „Naturwissenschaften" sich durchgesetzt hatte, sind die „Geisteswissenschaften" gefolgt, aber sie haben dann wieder einen Zusammenschluß zur „Geistesgeschichte" vollzogen. Der Ausdruck „Literaturwissenschaft" kam genau in dem Zeitpunkt auf, als die großen methodologischen Auseinandersetzungen zwischen naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Begriffsbildung begannen und soviel Raum einnahmen, daß die Literaturgeschichte selbst fast dahinter zurücktrat. Literaturwissenschaft wurde die Methodenlehre genannt, die aus jener großen kritischen Selbstbesinnung hervorging, und wenn das, was an Literaturgeschichte übrig blieb, nun gleichfalls jenen Namen erhielt, so wurde es als angewandte Methodenlehre gekennzeichnet. Manche literarhistorische Untersuchung der letzten Jahrzehnte ist in der Tat nichts anderes gewesen. Es ist aber nun wohl an der Zeit, die Begriffe dahin zu klären, daß die einzelnen Literaturgeschichten als Forschungsgebiete ihren Namen behalten, weil jede Nationalliteratur als Ganzes allein der geschichtlichen Betrachtung ihren organischen Zusammenhang erschließt. Die allgemeine Literaturwissenschaft dagegen stellt die durchsichtige Kuppel eines Mittelbaues dar, auf den sie alle hinlaufen. Sie gibt ihnen als gemeinsame Methodenlehre Richtung und Licht.

2. *Begriff der Methodenlehre.*

Wenn die Methodologie der Literaturgeschichte in letzter Zeit, in Deutschland mehr als in anderen Ländern, beinahe ein eigenes Wissenschaftsgebiet wurde, das zeitweilig die Forschung selbst aus dem Vordergrund des Interesses zu verdrängen drohte, so war es ein Krisenzustand, der kein normales Verhältnis darstellt und nicht von Dauer sein kann.

Indem wir von Prinzipien einer Wissenschaft sprechen, erwecken wir den Anschein, als ob Zielsetzungen, Wege zur Erkenntnis und Anfangsgründe bereits vor der Forschung da wären. Das sind sie gewiß als Idee: als Forderung und Wille zur Erkenntnis der Wahrheit. Aber diese Idee wird materialisiert im Stoffe der Forschung; sie hat erst Gelegenheit, in Erscheinung zu treten bei praktischer Arbeit. So entfaltet

sich Methode erst innerhalb der gestellten Aufgaben; sie wird diktiert durch die Ziele der Wissenschaft und erprobt sich in ihrer Wirksamkeit durch den Erfolg der Annäherung an das gestellte Ziel. Methodenlehre ist deshalb in erster Linie Rechenschaftsbericht der Forschung; sie kann es in dem Maße sein, daß ein Philosoph der Gegenwart, Nicolai Hartmann,[1] die Methodologie als Epigonenarbeit bezeichnet hat, die nicht geeignet sei, Wege zu weisen. Daran ist richtig, daß die Methode von sich aus keine Ziele setzt; wohl aber ist sie ein Wegweiser, der sinnlos wäre ohne gebahnte Straßen, und diese wiederum hätten keinen Sinn ohne Ausgangspunkt und Ziel. Jedes neue Ziel verlangt, daß neue Wege eingeschlagen werden, die aber mit den bisher begangenen Straßen in irgendeinem Zusammenhang stehen müssen. Das Ziel bedingt die seiner Beschaffenheit angemessene Einstellung. Die Methode wird durch das Ziel bestimmt, während eine Bestimmung des Ziels von der Methode aus höchstens in sekundärer Übertragung durch Analogie erfolgen kann.

Der Philosoph Hegel[2] nannte zwar die Methode die schlechthin unendliche Kraft, die alle Objekte widerstandslos durchdringt. Eine alleinseligmachende Methode kann es indessen in keiner Wissenschaft geben. Es gibt vielmehr ebenso viele Methoden, als es Standorte und Zielsetzungen gibt; aber alle diese Wege müssen das eine gemeinsam haben, daß sie der Arbeit eine planmäßige Richtung geben und eines Ergebnisses sicher sind, dessen Wert in einem gewissen Verhältnis zur aufgewandten Mühe steht. Methode ist Denkordnung in der Arbeit. Methode ist der sicherste Weg vom Standort zum Ziel; es braucht nicht der kürzeste zu sein, sondern die Flugbahnkurve kann auch durch indirekte Zielbestimmung errechnet werden. Man kann die Methode deshalb der Wahl des richtigen Visiers für den Schützen vergleichen. Je näher das Ziel liegt, desto größer die Treffsicherheit; je größer die Tragweite, desto stärker die Wirkung. Aber Geschütz und Ladung müssen der Aufgabe entsprechen. Ebenso kindisch ist es, mit Kanonen nach Spatzen zu schießen als mit einem Blasrohr den Mond herunterholen zu wollen.

Methode ist nicht gleichbedeutend mit Fleiß. Man könnte sie sogar den Gegensatz des bloßen Fleißes nennen, insofern sie überflüssigen Arbeitsaufwand erspart. Wenn man gesagt hat, Genie sei Fleiß, so kann doch keineswegs mit Umkehr dieses Satzes jeder Fleiß genial genannt werden. Aber wohl trägt das wahre wissenschaftliche Ingenium sowohl Fleiß als Methode in einem Antrieb, der kaum der Anleitung bedarf, in sich. In diesem Sinne hat ein großer Gelehrter wie Adolf v. Harnack einmal gesagt, Methode sei nichts anderes als Mutterwitz. Wiederum wollte ein Darstellungsvirtuos wie Friedrich Gundolf Methode mit unübertragbarer Erlebnisart gleichsetzen. Beides bezeugt, daß Methode sich aus der Gelegenheit herausbildet. Bloßer Fleiß ohne planmäßige und zielbewußte Anwendung wäre Kraftverschwendung, daher

[1] *Das Problem des geistigen Seins.* Berlin 1933, S. 28.
[2] *Logik*, Bd. 2, 330.

überflüssig und geradezu schädlich. Bloße Methode ohne praktischen Einsatz des Fleißes wäre Leerlauf der Reflexion, ein bloßes Stimmen der Instrumente ohne Musik. Methode ist Rationierung der Arbeitskraft; sie ist das ökonomische Prinzip in der Wissenschaft, das unter Nutzbarmachung aller bisherigen Erfahrungen und Hilfsmittel eine Kraftersparnis zum Zwecke erhöhter Leistung bedeutet.

Köstliche Beispiele sinnlos angewandten Fleißes hat Jean Paul in seinem aus fünfzehn Zettelkästen gezogenen *Leben des Quintus Fixlein* dem Spott überantwortet. Der armselige Pedant, der sämtliche Druckfehler der deutschen Literatur sammelt, eine Statistik der Vokale in Luthers Bibelübersetzung anlegt und außerdem errechnet, welches der mittelste Buchstabe oder das mittelste Wort der Bibel ist, stellt die idyllische Karikatur eines sportlichen Geduldspiels dar, das man beileibe nicht philologisch nennen darf, weil es nichts von Logos an sich hat. Aber es ist nicht zu leugnen, daß literarhistorische Statistik nach naturwissenschaftlichen Methoden gelegentlich ähnlich seltsame Früchte verschwendeten Fleißes gezeitigt hat, die wiederum zu Unrecht das Sitzfleisch überhaupt in Mißkredit brachten.

Ob Fleiß methodisch angewandt ist, ergibt sich erst nach erreichtem Ziel. Entscheidendes Kriterium für die Richtigkeit der Methode ist der fruchtbare Erfolg. Ist kein Ziel erreicht und kein Ergebnis gewonnen, so war die ganze Mühe umsonst. Der Wert des Ergebnisses hängt davon ab, ob wenigstens eine Etappe auf dem Weg zum Ziel gewonnen ist, von der aus andere weiter vordringen können, denn alle wissenschaftliche Forschung ist Gemeinschaftsarbeit in der ablösenden Aufeinanderfolge des Stafettenlaufes, der sich von Zeit zu Zeit wiederholt. Die Richtigkeit des letzten Ergebnisses hängt jedesmal von der Folgerichtigkeit des ganzen durchlaufenen Weges ab und von der zwingenden Beweiskraft der Schlüsse, die der letzte Fackelträger zu ziehen hat. Er überbringt als Darsteller des Ganzen die Meldung ans Ziel. Im Ziel rechtfertigt sich erst die angewandte Methode; alle wissenschaftliche Kritik ist daher Prüfung der Methode, und alle Methodenlehre kann nichts anderes sein als Kritik des Ganges der Wissenschaft.

Nicht nur die Forschung selbst und der Weg der Untersuchung müssen planmäßig sein, sondern auch die Darstellung des Ergebnisses muß Überzeugungskraft haben. Erste Voraussetzung dieser Überzeugungskraft wie der ihr gegenübergestellten Kritik ist Logik: es kommt auf Klarheit der Begriffe und auf Schlüssigkeit ihrer Anwendung an sowohl für die Darlegung als für das Verstehen. Das Collegium logicum, das Mephistopheles dem ersten Semester empfiehlt, ist elementare Methodenlehre, wie sie in der mittelalterlichen Scholastik das wohlgeordnete Wissenschaftssystem der sieben freien Künste in sich schloß. Ein deutscher Philosoph, dessen Wirkung noch in unsere Zeit hineinreicht, Wilhelm Wundt, hat als letzter den Versuch gemacht, die gesamte Wissenschaftslehre in einer dreibändigen *Logik* zusammenzufassen, deren Vollendung die Methodenlehre als Rechenschaft über alle bei der wissenschaftlichen Erkenntnis wirksamen Denkgesetze sein sollte. Wenn schon vor ihm John Stuart Mill unter demselben Titel

eine moderne Klassifikation der Wissenschaften aufgestellt hatte, so geschah es in der Blütezeit des Positivismus, der kaum einen Unterschied zwischen naturwissenschaftlicher und geisteswissenschaftlicher Methode anerkannte und auf beiden Gebieten die Erkenntnis von Gesetzen mechanischen Geschehens als letztes Ziel ansah. Mechanisch war jedenfalls die Beweisführung, bei der logische Schlüsse wie Identität und Kausalität, Methoden wie Statistik, Vergleich und Analogie in erster Linie angewendet wurden.

Die idealistische Gegenbewegung, die in Deutschland um die Jahrhundertwende mit Wilhelm Dilthey, Wilhelm Windelband und Heinrich Rickert in Erscheinung trat, grenzte die Geisteswissenschaften von der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung ab und leugnete die Möglichkeit unabänderlicher Gesetze im geistigen Geschehen. Da die Geschichte es mit Individuen, die Naturwissenschaft mit Gattungen zu tun hat, entstehen verschiedenartige Kausalreihen und andere Begriffe des Wertes, die eine Umstellung des logischen Denkens bedingen. Hier wurde Erleben und Intuition zur Methode.

Seitdem mußte noch eine stärkere Differenzierung der Grundbegriffe bei allen Einzelfächern eintreten, wodurch einheitliche Wissenschaftsmethode überhaupt in Frage gestellt und ein geradezu chaotischer Zustand herbeigeführt wurde. Einesteils nahm man den Kampf auf gegen das Spezialistentum, gegen die Einengung des Horizontes auf beschränkte Gebiete, gegen die Anwendung mikroskopischer Analyse in den Geisteswissenschaften, für synthetische Betrachtung, für Universalismus, lebendige Totalität und Wechselwirkung aller Wissenschaften in einem Organismus. Andererseits stellte sich die Erkenntnis her, daß die verschiedenartigsten Blickpunkte wesentlich andersgeartete Einstellungen und Zielrichtungen bedingten, so daß die entgegengesetzten Methoden, die durch besondere Lagerung der Arbeitsgebiete gegeben sind, sich gegenseitig zu fördern und zu berichtigen haben.

In der Literaturwissenschaft, die in die Mitte dieses Strudels gezogen wurde, gab es statt einer Methode auf einmal zwei Dutzend. Neben die altbewährte, aber beschränkte philologische Praxis, die man nicht ganz aufgeben konnte, traten die neuen Richtungen, mit deren Namen vom Anthropologischen, Biologischen, Charakterologischen, Deskriptiven, Ethnologischen, Formanalytischen, Geopsychischen, Historischen, Ideengeschichtlichen, Kosmischen bis zum Zentralproblematischen man ein ganzes Alphabet ausfüllen konnte. Die Programme begannen zuweilen mit radikaler Bankrotterklärung aller bisherigen Wissenschaftsbemühung und mit Ankündigung einer aus dem Zusammenbruch phönixgleich aufsteigenden Neubildung, bis dann den kreißenden Bergen ein Wesen entkroch, das man eigentlich schon kannte, wenn es auch noch nicht den großartigen Namen getragen hatte. Ein Forscher schien nichts zu gelten, wenn er nicht eine neue Methode benamst hatte, die an der Wissenschaftsbörse gehandelt wurde. Es war nicht nur in Deutschland eine Inflationszeit der Methoden, die inzwischen einer beruhigenden Stabilisierung der Kurse gewichen ist, nachdem erkannt wurde, daß

die Unterschiede zum guten Teil weniger in der Forschungsweise als in der Darstellungsart lagen, in der persönlichen Bestimmung des Standortes und Blickpunktes, in der Gewichtsverteilung der Akzente, also in Fragen der künstlerischen Gestaltung.

Die Freiheit künstlerischer Darstellung, die von der auf streng sachliche und unpersönliche Mitteilung ihrer Forschungsergebnisse eingeschränkten Wissenschaftlichkeit des Positivismus oft verschmäht worden war, hat den neue Wege suchenden Richtungen eine öffentliche Wirkung zurückgegeben, auf die alle Lehren sowohl der Kunstwissenschaft wie insbesondere der Nationalwissenschaft gemäß ihren Bildungsaufgaben Anspruch haben. Die Nationalliteratur kann nicht ein Reservat exklusiver Gelehrsamkeit sein, sondern sie ist ein allgemein zugängliches Eigentum der Nation. Die ihr dienende Wissenschaft hat nicht nur dem eigenen Gewissen zu folgen, sondern sie hat dies zu verantworten vor Volk und Gemeinschaft. Die Verwaltung des höchsten geistigen Besitzes darf sich nicht in zunftmäßiger Enge einkapseln, sondern muß heraustreten zu persönlichem Führertum, zu Werbekraft und gemeinverständlichem Unterricht. Lagen die Gefahren dieser Aufgabe früher in seichter Popularisierung, so drohte, sobald tiefdringende Darstellung selbst zum Wortkunstwerk werden und gleichwohl Wissenschaft bleiben sollte, die Wendung in das Gegenteil. Der Subjektivismus einer oft mehr verdunkelnden als erhellenden, geistreichen Künstelei, das Selbstgefühl fesselnder schriftstellerischer Originalität und der Wagemut eigenwilliger Konstruktion entgingen nicht immer der Versuchung, den Boden der Tatsachenforschung, über den man sich erheben wollte, unter den Füßen zu verlieren und das Gewissen für unumstößliche Zuverlässigkeit zu verdrängen.

Hier lag der Boden der kritischen Auseinandersetzung. Das starke neue Leben, das auf allen Gebieten der Geisteswissenschaft erwachte, das vom naturwissenschaftlich beengten Positivismus zu einem metaphysisch gerichteten Idealismus hindrängte, das den Übergang von der analytischen Methode zur synthetischen, von der Einzelbeobachtung zu großen Überblicken erstrebte und das zugleich der Möglichkeit tieferen Einblickes auf dem Wege der Intuition sich bewußt war, begründete sein Dasein zunächst mit schonungsloser Kritik an dem bisherigen Gange der Wissenschaft, also mit Methodologie, d. h. Prüfung der bisher eingeschlagenen Wege und des Wertes der bisher errungenen Ergebnisse.

Ein großer Aufwand schien schmählich vertan, und kein anderes Zitat wurde lieber angewandt als die mephistophelische Ironie:

„Wer will was Lebendigs erkennen und beschreiben,
Sucht erst den Geist herauszutreiben,
Dann hat er die Teile in seiner Hand,
Fehlt leider nur das geistige Band.“

Aber man brauchte nur ein paar Seiten in der Dichtung zurückzublättern, so stieß man auf das Faustwort, das der sich so absurd gebärdenden Jugend von den Alten entgegengehalten werden konnte:

„Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigner Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln."

Was in diesem Zeitpunkt als Generationsgegensatz in Erscheinung trat, war im Grunde ein uralter, im Wesen des Gegenstandes gegebener Unterschied. Schon der Ästhetiker Friedrich Theodor Vischer, der einen satirischen dritten Teil zu Goethes *Faust* schrieb, hat zu einer Zeit, als noch kaum von literarhistorischer Disziplin die Rede war, jene spöttische Gruppierung der Faustausleger in Stoffhuber und Sinnhuber vorgenommen, die künftige Spannungen vorausahnte.

Das größte Werk der deutschen Dichtung, das zugleich überzeitliches Denkmal der Menschheit ist, kann nicht allein aus dem nationalen, zeitlichen und persönlichen Zusammenhang seiner Entstehung erklärt werden, sondern fordert eine absolute Deutung seines Sinnes. Wenn nun die philologischen Stoffhuber nach Kritik des Textes, Quellennachweisen und Einzelerklärungen, die den Wortgebrauch des Dichters und seiner Zeit zu Rate zogen, die Entstehungsgeschichte unter Datierung jeder einzelnen Szene und unter Erkenntnis aller Lebenszusammenhänge feststellen, so unterlagen sie der Neigung, Widersprüche in Form und Stil aufzuspüren und als Niederschlag verschiedener Arbeitsphasen zu erklären. Das Ganze war als persönliche Bekenntnisdichtung in entwicklungsmäßigem Zusammenhang mit besonderen Lebensproblemen Goethes und seiner Zeit zu sehen, wobei in relativierter Betrachtung die unbedingte Einheitlichkeit des Sinnes entschwand.

Den philosophischen Deutern dagegen kam es immer auf das Ganze an, auf seinen Ewigkeitsgehalt, auf die von Goethes persönlichem Leben loszulösende metaphysische Idee, in deren Gestaltung kein Widerspruch zu finden war, wenn man nur den richtigen Schlüssel der Deutung besaß. Zu Vischers Zeiten glaubte man ihn mit der Hegelschen Philosophie in der Hand zu halten, später in anderen Systemen, und wo der Gedankengehalt nicht auszulegen war, gebrauchte man von außen herangebrachte Unterlegung, so daß der Wandel der philosophischen Faustdeutungen in seiner Art ebenfalls einen Relativismus darstellt, der durch die jeweilige persönliche Einstellung des Deuters und seine Bindung an die Weltanschauung des Zeitalters bedingt ist.

Beide Parteien pflegten sich mit Geringschätzung zu mustern: die einen blickten von der Höhe ihres Siebenmeilenstiefelfluges mit Verachtung auf die Steinklopferarbeit des Wegebaus und den kleinlichen Kram nebensächlicher Tatsachen, durch die das Verständnis des Wesentlichen nur verbaut und zugeschüttet wurde; die anderen blickten mit Ingrimm auf die leichtfertige Anmaßung des Nichtwissenwollens, mit der offenkundliche Tatsachen beiseite geschoben oder umgebogen wurden, während blauer Weihrauchdunst das Ganze umnebelte. Und doch war die Möglichkeit des Zusammengehens da, wenn man den Schlüssel suchte in Goethes eigener Philosophie und Lebensidee, die in allen erfahrungsmäßigen Wandlungen doch einen ihm selbst bewußten einheitlichen Kern besaß, und wenn man den Mut aufbrachte zu kritischem Verständnis und verstehender Kritik sowohl an dieser Lebens-

idee als an der künstlerischen Ausgestaltung, die sie in den äußeren Wandlungen des Werkes gefunden hat.

Vischers Meinung war jedenfalls, daß beide Parteien, die aneinander vorbeiredeten, sich auf dem Holzwege befanden, und daß beide Methoden in ihrer einseitigen Zielsetzung falsch seien. Wenn er schon in seiner früheren Parade über die ersten Faustkommentatoren die späteren Stoffhuber als die Nationalgarde des gesunden Menschenverstandes, die Sinnhuber aber als das Linienmilitär der Philosophen bezeichnet hatte, so konnte er beide Truppen als die zwei Flügel einer Armee betrachten, die unter einheitlichem Kommando stehen sollte. Ihre gegensätzliche Bewegung erweist sich in diesem Bilde als Mangel strategischer Führung.

Aber auch die Strategie bedeutet nichts Unveränderliches. Als ein System von Lehren, die durch jeden Feldzug auf neue Proben gestellt und bereichert oder berichtigt werden, ist sie unter dem Fortschritt der Technik, der Verbesserung der Waffen und dem Anwachsen des Materials im Wandel der Zeiten einer Umstellung, nicht zwar ihrer letzten Ziele, wohl aber ihrer Mittel unterworfen. Ebenso ist die Methodenlehre in ständigem Fluß der Entwicklung Gegenstand eines geistesgeschichtlichen Prozesses, in dessen rhythmischem Wechsel die stoßende Gegensätzlichkeit den Motor des Fortschreitens bedeutet. Jedes längere Beharren in einer einseitigen Richtung würde Erstarrung nach sich ziehen, und Stillstand bedeutet den Tod der Wissenschaft.

(Berlin.) *Julius Petersen*

METHODE?

Ironie bei Friedrich Schlegel und bei Solger.

Lange ist es nicht her, daß ein Philologe sich starken Einwänden oder gar scharfen Angriffen aussetzte, wenn er von Methode redete. Die auflösende Kraft des Relativismus hatte sich auch hier durchgesetzt. Methode erschien den Gebildeten von 1900 wie etwas Unnötiges oder etwas Selbstverständliches; es genüge, Forschung mit gesundem Menschenverstand zu treiben. Bis sich eines Tages herausstellte, Dichtung sei nicht zu begreifen, solange die Weltanschauung des Dichters nicht mit den Mitteln ergründet wird, die längst die wissenschaftliche Erforschung von Weltanschauung benutzte, die Philosophie. Tatsächlich war damals nur nötig, Bräuche wieder aufzunehmen, die in früherer Zeit zuweilen sogar meisterhaft geübt worden waren. So setzte sich die ideengeschichtliche Methode leicht durch. Beträchtlich schwieriger war es, die andere Notwendigkeit nachzuweisen und den Erforschern von Dichtung zu zeigen, daß Dichtkunst Kunst ist, daß daher das Kunstvolle des Dichtwerks nicht nur beihin und nach Anlage oder Laune des Forschers berührt werden dürfe. Wohl gab es auch da wertvolle Vorarbeit; allein das Eigentliche war noch zu leisten, die Aufgabe grundsätzlicher Bestimmung künstlerischen Gestaltens im Dichtwerk.

Beide Methoden hatten Erfolg, gerieten freilich mitunter auch zueinander in Gegensatz. Andere Methoden gesellten sich dazu. Methodologie rechtfertigen zu wollen, wäre heute recht zwecklos. Sie ist anerkannt als unerläßliche Selbstbesinnung der Forschung. Allein die Vielfalt der angewandten Methoden, richtiger gesagt: das Gerede von Gegensätzen zwischen den einzelnen Forschungswegen war wenig geeignet, den Begriff „Methode“ vor Einwand und Mißgunst zu schützen. Mochten immer Einsichtige eine sinnvolle Verknüpfung der verschiedenen Methoden als notwendig und auch als durchführbar erweisen.

Im Wege stand den grundsätzlichen Methodikern noch anderes. Gewissenhafte Einzelforschung warf ihnen vor, daß sie die Dinge von zu hoher Ferne sahen und wissenschaftlich strenge Genauigkeit vermissen ließen.

Gerade die Betrachter der künstlerischen Gestalt von Dichtungen waren daher bestrebt, ganz nahe an das Kunstwerk heranzurücken und es, wenn nicht als Ganzes, so doch in seinen bezeichnenden Zügen unmittelbar wiederzugeben. Gern legte ich den weiten Weg zurück, der

von dem Ganzen einer Dichtung und ihres geistigen Verhaltens bis zur einzelnen Stelle führt.

Immerhin verlangte es mich mehr und mehr, mich in das einzelne zu versenken und eindringlich Interpretation zu leisten. Es geschah in den Schriften *Romantisches*[1] und *Grenzen von Poesie und Unpoesie*[2], allerdings nicht an Kunstwerken, sondern an kunstphilosophischen Schrifttum. Dergestalt ging es auch bei solcher Interpretation um Methodologisches. Vor allem indes um scharfe Nachprüfung der Urteile, die bis zuletzt über die von mir erörterten Schriften aus dem Kreis der deutschen Klassiker und deutschen Romantiker vorgebracht worden waren. Manches war da zu berichtigen. Noch weit mehr aber, als ich nunmehr an K. W. F. Solger heranging.

Eine solche Berichtigung versuche ich jetzt. Sie hält sich an eine methodologische Grundfrage, an die Frage des Wesens der Ironie. Sie erhebt indes noch andere methodologische Ansprüche. Wieder kann es zwar heißen, daß ich nur Selbstverständliches fordere, und daß es unnötig sei, das Wort „Methode" in Anspruch zu nehmen. Ist es aber nicht auch methodisch wichtig zu zeigen, wie ungehindert Worte großer Geister fortleben und rechte Einsicht unmöglich machen? Darf es nicht methodologische Forderung heißen, wenn verlangt wird, überliefertes Werturteil und überlieferte Deutung aufs genaueste nachzuprüfen, ehe man beides verwertet?

Landläufige Meinung ist, daß erst K. W. F. Solger den wahren Begriff der romantischen Ironie enthüllt hat. Daß er durchaus überhole, was vorher F. Schlegel über romantische Ironie vorgebracht hatte. Ich muß mir vorwerfen, daß ich nicht schon längst mich ausführlich mit dieser Frage auseinandergesetzt habe. Ich versuche das in meiner Arbeit über Solger und lege hier das Wesentliche meiner Ergebnisse vor, suche in Kürze zu zeigen, wie falsch ist, was bisher fast ohne Ausnahme vorgetragen wurde. Sogar Forscher, die in jüngster Zeit Neues und Aufschlußreiches über Solgers Ironie sagten, verkannten die Verwandtschaft, die zwischen den Auffassungen F. Schlegels und Solgers besteht.

Ganz gewiß hat Solger nach Schlegel noch Neues zu sagen. Aber er denkt Schlegels Gedanken weiter. Wie es mit Solgers Ironie sich verhält und was sie meint, ist durch Oskar Becker, Maurice Boucher und Albert Görland nunmehr wohl endgültig klargestellt. Solger spricht von Ironie nur ganz zuletzt und ganz kurz in seinem *Erwin* von 1815, bringt in seinen *Vorlesungen* (1829) nichts entscheidend Neues. Auch das bewirkte, daß seine Ironie lange unbegriffen blieb. Ich deute nur an, wie es nach den jüngsten Forschungen sich mit ihr verhält.

Das Schöne eröffnet einen rasch vorbeieilenden Augenblick der Wesensschau. Das Wesen der Welt, das, was andere — nicht Solger — das Absolute nennen, steht unversehens vor unseren Augen. Nur das Schöne kann das leisten, nur im Schönen, zunächst im Kunstwerk,

[1] Bonn, 1934.
[2] Frankfurt a. M., 1937.

offenbart Gott sich uns so unmittelbar. Doch auf solches Glück folgt Enttäuschung. Das Kunstwerk bleibt ja trotz allem irdisches Menschenwerk. Es reicht an die Größe Gottes oder des Wesens der Welt nicht heran. Allein Enttäuschung ist nicht das Ende im Erlebnis des Schönen. Aus ihr steigen wir empor zu um so sichererem Einblick in die Größe Gottes. Das Kunstwerk ruft uns ein „Ecce, Deus" zu.

So meint es Schlegel nicht. Allein die Grundlinien seiner Ansicht von Ironie bleiben bei Solger bestehen. Das will ich hier zeigen.

Rudolf Köpke bucht zweimal mündliche Äußerungen Tiecks über Ironie[1]; aus Tiecks Spätzeit stammen sie und nehmen die Dinge aus weiter Ferne. Die erste berichtet, der Gedanke der Ironie habe sich bei Tieck erst später entwickelt, besonders dank Solger. Vorher ahnte er mehr die Notwendigkeit dieses Gedankens für den Dichter, war er noch nicht zur klaren Überzeugung gelangt. Er hatte nur dunkel geahnt, daß Ironie Shakespeare zum größten Dichter mache. In Tiecks Dichtungen sei Ironie zuerst mehr unbewußt, aber doch entschieden ausgedrückt, vor allem in *William Lovell*. Im *Gestiefelten Kater* herrsche direkte Ironie, im *Blaubart* und besonders im *Fortunat* höhere. *Genoveva* habe nichts von Ironie; nur die Art, wie Golo in seiner Leidenschaft immer tiefer sinkt, streife ans Ironische. Alsbald bemerkt Tieck noch, Solgers *Erwin*, ein „vortreffliches Buch", deute auf Ironie als auf ein Höchstes. Die zweite Äußerung nimmt das auf, betont indes sofort, daß es unendlich schwer sei, den Begriff Ironie in einer bestimmten Formel auszusprechen. „Es ist das Göttlich-Menschliche in der Poesie." Wer das als tiefste Überzeugung in sich trägt, bedürfe keiner Definition; setze sie doch nur an die Stelle eines Wortes ein anderes, das vielleicht ebenso wenig verstanden wird. (Wirklich gilt das von der Begriffsbestimmung, Ironie sei das Göttlich-Menschliche in der Poesie.) Gegen Hegel, aber auch gegen andere wird nach Solgers Vorgang gemeine Ironie, „jene grobe Ironie Swifts", von höherer Ironie geschieden, von Platons Ironie. Höhere Ironie sei nicht Spott, Hohn, Persiflage und ähnliches, sondern tiefster Ernst, der zugleich mit Scherz und wahrer Heiterkeit verbunden sei, sei nicht bloß negativ, auch durchaus positiv. Sie sei die Kraft, die dem Dichter die Herrschaft über den Stoff erhält; solle er sich doch nicht an den Stoff verlieren, sondern über ihm stehen. „So bewahrt ihn die Ironie vor Einseitigkeiten und leerem Idealisieren." (Hat Tieck das wirklich erst durch Solger erfahren?) *Don Quixote* beweise, daß Cervantes Meister in der Ironie sei. Goethe habe etwas mit Ironie Verwandtes, verbinde es aber mit Sentimentalem, z. B. im *Egmont*. Schiller habe nichts von Ironie, indes Erhabenheit und wahrhaft große Gesichtspunkte. Ihm bleibe genug, um ein großer Dichter zu sein. Fouqué verliebe sich in seine Helden und verwechsle sich am Ende mit ihnen. Ihm fehle es an aller Ironie und jedem Ersatz dafür; so habe er als Karikatur geendet.

Ganz solgerisch weist unmittelbar darauf Tieck das ab, was man gewöhnlich Ideal nennt, ebenso wie das sogenante Idealisieren. Er versucht zu scheiden, wieweit Goethe und Schiller dem Ideal zustreben,

[1] *Ludwig Tieck. Erinnerungen* (Leipzig, 1855), 2. 173 f. 238 ff.

wieweit nicht. Weder der *Iphigenie auf Tauris* noch der *Braut von Messina* kann er vorwerfen, sie gingen auf solches Ideal aus.

Um Vergebung muß ich bitten, daß ich dies Herumgerede so ausführlich wiedergebe. Ich täte es nicht, wenn es nicht in wissenschaftlichen Arbeiten breiten Raum einnähme, sobald von Tiecks Beziehung zu Solger und zu dessen Ironie zu berichten ist. An dem Verschwommenen dieser späten Bekenntnisse ist zu gutem Teil auch Köpke schuldig. Oder übersieht man immer noch, daß sogenannte Gespräche, auch Goethes Gespräche mit Eckermann, mit Vorsicht und in dem Bewußtsein hinzunehmen sind, sie hätten bei weitem nicht den urkundlichen Wert der Aufzeichungen, die von dem führenden Träger des Gesprächs stammen? Also etwa von Goethe und nicht von irgend einem Eckermann. Köpke hatte überdies nur mitzuteilen, was Tieck in seinen letzten Jahren (nach 1849) über Solgers Ironie vorbrachte, also im Rückblick auf ferne Vergangenheit.

Für den Wortlaut haftet also Köpke. Tieck mag sich wohl auch anders ausgedrückt haben. Schob er wirklich im Gespräch mit Köpke die sogenannte romantische Ironie ganz beiseite, die Ironie der Zeit des *Athenäums*, diese Leistung Friedrich Schlegels? Der *Vorbericht zur zweiten Lieferung* der „Schriften" (1828 6, S. XXVIII. f.) setzt in wenig beachteten Sätzen über „höhere Ironie" F. Schlegels Namen neben den Solgers. Er fragt, wie viele Leser die Ironie des Aristophanes oder gar Shakespeares, die sokratische oder die Ironie, die Solger als jedem Kunstwerk unerläßlich verkündet hat, begreifen sollen, wenn viele Philosophen von Metier schwerlich einen Platonischen Dialog und gewiß nicht *Erwin* zu Ende gelesen haben. Eine höhere, geistigere Ironie schwebe über dem Ganzen eines Platonischen Dialogs, als sich etwa in Sokrates' scheinbarer Unwissenheit ankündigt. Höhere Ironie ist diesmal für Tieck die „letzte Vollendung eines poetischen Kunstwerks, die Gewähr und der höchste Beweis der echten Begeisterung, jener Äthergeist, der, so sehr er das Werk bis in seine Tiefen hinab mit Liebe durchdrang, doch befriedigt und unbefangen über dem Ganzen schwebt, und es von dieser Höhe nur (so wie der Genießende) erschaffen kann". Nun folgt der Satz: „Wenn wir diese Vollendung nicht mit Solger, oder mit Fr. Schlegel (wie dieser es früher im *Athenäum* schon andeutete) Ironie nennen sollen, so gebe und erfinde der Einsichtige einen andern Namen." Tieck erinnert daran, daß auch Schleiermachers Einleitungen zur Verdeutschung Platons diese Ironie mit Beibehaltung des Ausdrucks charakterisieren. Viele Philosophen und viele Leser hätten indes nie in sich erfahren, was Solger bezeichnen will. Sie haben noch nie ein echtes Kunstwerk wahrhaft empfunden und genossen. Daher würden sie vergeblich *Erwin* zu Ende lesen oder aus Solgers Briefen sich zu belehren versuchen. „Scheint es doch fast, als meinten sie, Solger fordre, das poetische Werk solle sich durch diese Ironie selbst wieder aufheben."

Die ganze Stelle bezeichnet unvergleichlich treffend Tiecks Verhalten zu ästhetischer Selbstbesinnung. Höhere Ironie ist ihm zu einem Gefühlserlebnis geworden; er empfindet sie als seinen sicheren Besitz. Als Künstler hatte er dazu gutes Recht. Unmöglich aber ist ihm, dieses Gefühlserlebnis in wirklich bezeichnende Worte umzuwandeln. Er setzt

sich der Gefahr aus, vorzubringen, was nur Phrase ist und Solgers Meinung verfälscht. Ist es anders in den zwei Aufzeichnungen Köpkes?

Im Gegensatz zu diesen zwei Aufzeichnungen bekennt diesmal Tieck ohne alle Einschränkung, daß Solger den Begriff der sogenannten romantischen Ironie weiterdenkt. Seltsam, daß man gerade dieses Zeugnis nicht berücksichtigt hat. Auch Robert Minder erwähnt in seinem wertvollen Buch über Tieck[1] zwar die Stelle, läßt F. Schlegel indes ganz beiseite. Sie wird nicht widerlegt durch Tiecks Brief an Solger vom 22. Oktober 1817. Auch bei den Schlegeln gebe es kein echtes Studium des Dichters, heißt es da.

Längst ist es üblich, neben Solgers Begriff „Ironie" dem Begriffe F. Schlegels so gut wie gar keinen Wert beizumessen. So tut es etwa Rudolf Odebrechts Aufsatz: *K. W. F. Solger und die romantische Idee.*[2] Mit allem Nachdruck macht Oderbrecht aufmerksam, daß Solgers tragische Ironie sich wesentlich von Schlegels romantischer Ironie unterscheide. F. Schlegel sehe in der intellektuellen Anschauung des eigenen Handelns lediglich einen Standpunkt subjektiver Willkür, der als schöne Selbstbespiegelung zu einer Poesie der Poesie führe. Nach ihr vermöge der Dichter sich in eigenmächtiger Subjektivität reflektierend über sein Werk zu erheben.[3] Schlegel schneide also dem Problem kurzerhand den Kopf ab, oder vielmehr, er gelange vor lauter Weltschmerzstimmung überhaupt nicht zu einer ästhetischen Formulierung. „Für Solger ist das Kunstwerk Übergang, Untergang und Verwandlung in schöpferisches Bewußtsein; es wird nicht zerstört, es löst sich auf, um etwas anderes zu werden. Das romantische Genie zerschlägt das Kunstwerk mit eigener Hand." Zu meinem Bedauern kann ich in diesen Worten Solgers Ansicht so wenig wiederfinden wie die F. Schlegels.

Odebrecht beruft sich[4] auf Solgers Urteil über Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen. W. Schlegel schiebe da Shakespeare die ironische Ansicht der romantischen Schule unter. Die Frage, ob Wilhelm Schlegel hier wirklich dem Begriff der Ironie gerecht wird, den sein Bruder geschaffen hatte, stellt Odebrecht sich nicht.[5]

Sichtlich steht Josef Heller unter dem Eindruck von Odebrechts Urteil. Er ist überzeugt, daß Solgers Sätze über Wilhelm Schlegels Vorlesungen die Begriffsbestimmung abweisen, die bei Friedrich Schlegel der Ironie zuteil wird. Derart überzeugt, daß er[6] unbedenklich Friedrich Schlegel zum Verfasser der Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur macht. So vermag er[7] zu sagen, Solgers Werturteil über den Begriff der Ironie bei Schlegel sei allerdings einseitig, wenn er auch mit der Behauptung, daß sein Ironiebegriff von jenem sich ganz und gar unterscheidet, vollkommen recht habe. Daß hier Friedrich und

[1] Paris, 1936. S. 319 Anm. 2.
[2] *Geisteskultur, Monatshefte der Comenius-Gesellschaft,* 1925, 34, 241 ff.
[3] S. 253.
[4] S. 255.
[5] Vgl. Odebrechts *Grundlegung der ästhetischen Werttheorie* (Berlin, 1927), 1. 195 Anm.
[6] *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik* (Berlin, 1928), S. 173 u. S. 200 Anm. 7.
[7] S. 173 Anm. 1.

nicht Wilhelm Schlegel gemeint ist, ergibt sich durch den Verweis auf das, was Heller wesentlich früher über die „Schlegelsche Ironie" vorbringt.[1]

Hier sagt Heller wirklich, gestützt auf Carl Enders, Erwin Kircher (nicht Kirchner, wie Heller mehrfach schreibt), Anna Tumarkin, Beachtenswertes über F. Schlegels Begriff. Um so stärker verblüfft es, daß er diesen Begriff in vollem Umfang an den Stellen der Wiener Vorlesungen vorfinden konnte, die von Solger wiedergegeben und abgelehnt wurden. Ich zweifle nicht, daß Friedrich Schlegel seinen Begriff der Ironie an diesen Stellen so wenig wiedergefunden hätte wie Solger den seinen.

Solgers Besprechung der ersten Auflage von Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen erschien arg verspätet 1819 im siebenten Band der Wiener *Jahrbücher der Literatur*[2]; abgedruckt ist sie in Solgers *Nachgelassenen Schriften.*[3] Verwiesen sei auf Solgers Brief an Tieck vom 12. Mai 1819 und auf P. Matenkos *Tieck and Solger*[4].

Zwei Stellen von Solgers Besprechung wenden sich gegen die Rolle, die in W. Schlegels Vorlesungen Ironie zu spielen hat[5].

Die erste Stelle erinnert an Solgers Überzeugung, Ironie und Humor seien dem Drama unentbehrlich. Ironie, für Solger der wahre Mittelpunkt der ganzen dramatischen Kunst, sei in den Vorlesungen nur einmal erwähnt,[6] und zwar um ihr die Einmischung in das eigentlich Tragische zu untersagen. Ironie ist für Solger das gerade Gegenteil jener Ansicht des Lebens, in der, wie Schlegel annehme, Ernst und Scherz wurzeln. Ironie sei ja nicht schnödes Hinwegsetzen über alles, was den Menschen wesentlich und ernstlich interessiert, über den ganzen Zwiespalt in seiner Natur. Sonst wäre sie gemeine Spötterei. Solger entwickelt seinen Begriff von Ironie.

Die zweite beginnt mit der scharfen Wendung, W. Schlegel stelle von der Ironie Shakespeares und seiner Einmischung des Komischen eine durchaus untergeordnete und alles verwirrende Ansicht hin. Was zunächst folgt, will abermals erweisen, daß es ohne Ironie eine dramatische Kunst nicht gebe. Dann[7] nimmt Solger einzelnes aus Schlegels Werk vor, bringt es auch in wörtlicher Wiedergabe:

Schlegel rühmt[8], niemand habe so wie Shakespeare den leisen Selbstbetrug geschildert, die halb selbstbewußte Heuchelei gegen sich, womit auch edle Gemüter die in der menschlichen Natur fast unvermeid-

[1] Allerdings steht, was Heller über „Schlegelsche Ironie", d. h. über Friedrich Schlegels Ironie sagt, nicht — wie er angibt — auf S. 77—79. Allein es scheint das üble Schicksal jüngster Schriften über den Philosophen Solger zu sein, daß ihre Verfasser auch bescheidnen Ansprüchen an sorgliche Korrektur nicht nachkommen können. Ich glaube annehmen zu dürfen, daß es nicht S. 77—79, sondern S. 48—51 heißen soll.
[2] S. 81 ff.
[3] 2, 492 ff.
[4] New-York, Berlin, 1933, S. 542 ff.
[5] *Nachgelassene Schriften* 2, 513 ff. 559 ff.
[6] Erste Ausgabe 2, 2, 72, Böcking 6, 199.
[7] S. 563 ff.
[8] 6, 197 f.

liche Eindrängung selbstischer Triebfedern verkleiden. Nun heißt es, und Solger druckt es ab :

,,Diese geheime Ironie der Charakteristik ist bewunderungswürdig als ein Abgrund von Scharfsinn, aber dem Enthusiasmus tut sie wehe. Dahin kommt man also, wenn man das Unglück gehabt hat, die Menschheit zu durchschauen, und außer der traurigen Wahrheit, daß keine Tugend und Größe ganz rein und echt sei, und dem gefährlichen Irrtum, als stände das Höchste zu erreichen, bleibt uns keine Wahl übrig. Hier spüre ich, während er die innigsten Rührungen erregt, in dem Dichter eine gewisse Kälte, aber die eines überlegenen Geistes, der den Kreis des menschlichen Daseins durchlaufen, und das Gefühl überlebt hat.“

W. Schlegels unverkennbare Absicht ist, seinen Zuhörern zu reichen, was sie alle verstehen können. Er traut ihnen nicht zu, daß sie zu begreifen fähig wären, was für seinen Bruder eigentlich Ironie bedeutete. Er läßt sich zu ihnen herab und wird platt. Solger erkannte das ; er spottet, diese Worte hätte eben so gut ein junger und unerfahrener Enthusiast formen können, der die einzelnen Erscheinungen, die ihm in der Welt begegnen, für die Welt ansieht. ,,Oder glaubte der Verfasser einem solchen doch vermutlich höchst weltverständigen Publikum, wie er es vor sich hatte, diesen süßen Tand von menschlicher Vollkommenheit vorhalten zu müssen?“ Schlegels Worte fertigt Solger eins nach dem andern ab : Shakespeares Kälte ; Shakespeare soll das Gefühl überlebt haben. ,,Doch es ist nicht anders möglich, der Verfasser hat hier Besseres, als er sagte, und war es auch nur seinem Gefühl deutlich, zurückgehalten.“ Allgemein setzt Solger hinzu : ,,Der Grund hievon sei welcher er wolle, so etwas rächt sich an dem, der das Wahre lehren will und soll, jedesmal, und es hat sich auch hier gerächt durch eine gewisse Oberflächlichkeit, die dem ganzen Werke anhaftet, vorzüglich aber dem Abschnitte über Shakespeare, wo man gerade vom Verfasser die gründlichsten Aufschlüsse erwartete.“

Schlegel stellt Shakespeare[1] in Gegensatz zu den meisten Dichtern ; sie nehmen Partei. ,,Wenn hingegen der Dichter zuweilen durch eine geschickte Wendung die weniger glänzende Kehrseite der Münze nach vorne dreht, so setzt er sich mit dem auserlesenen Kreis der Einsichtsvollen unter seinen Lesern oder Zuschauern in ein verstohlenes Einverständnis.“ Solger erwidert, eine solche Vertraulichkeit möchten wohl die Besseren unter den Zuschauern gebührend abweisen. Verrate sie doch, das, was eben noch als höchster Ernst sich gab, sei doch nicht so ernstlich gemeint, es stelle sich nur so, und am Ende sei an allem nicht so viel, als man daraus mache. Immerhin ziehe Schlegel solcher Art von Weltkenntnis eine Grenze : ,,Wo das eigentlich Tragische eintritt, hört freilich alle Ironie auf ; allein von dem eingestandnen Scherz der Komödie an bis dahin, wo die Unterwerfung sterblicher Wesen unter ein unvermeidliches Schicksal den strengsten Ernst fordert, gibt es eine Menge menschlicher Verhältnisse, die allerdings, ohne die ewige Grenzscheidung zwischen Gut und Böse zu verwirren, mit Ironie betrachtet werden dürfen.“ Solger kann nicht einen Punkt in diesem Spielraum entdecken, wo eine solche Art von Ironie wirklich erlaubt wäre, eine lockere, lose

[1] S. 198.

Moral, die sich eingestände: Wir wollen uns unserer Neigung, das Gute schlecht und das Große klein zu machen, so lange überlassen, bis es rechter Ernst wird, bis es auf Leben und Tod geht. Solger will Schlegel solche Moral nicht zuschreiben, indes zeigen, was herauskommen kann, wenn man die größten Gegenstände mit allzu nachlässiger Leichtigkeit behandeln will.

Endlich bestreitet Solger die Annahme Schlegels, die komischen Personen und Auftritte dienten bei Shakespeare einer Ironie, die für Solger unecht ist. Solger spottet über Schlegels Behauptung, bei Shakespeare seien die komischen Szenen das Vorzimmer der Poesie, wo sich die Bedienten aufhalten; diese prosaischen Gesellen dürfen sich nicht so laut machen, daß das Gespräch im Saale dadurch übertäubt würde; doch in den Zwischenzeiten, wo sich die idealische Gesellschaft zurückgezogen hat, verdienten sie schon belauscht zu werden. „Ihre dreisten Spöttereien, ihre anmaßenden Nachäffungen können über die Verhältnisse ihrer Herrschaften manchen Aufschluß gewähren." (Ruht das auf Eindrücken, die sich im Haushalt der Staël ergeben hatten?) Solger schreitet weiter zu ausführlicher und eindringlicher Deutung des Tragischen und des Komischen in Shakespeares Werken. Zuletzt[1] fügt er noch an, bei diesen „Bemerkungen" sei es seine Absicht, den Standpunkt aufzuzeigen, den man beim Studium der Werke dieses einzig großen Dichters halten muß, und zu erklären, warum ihm die sonst schätzbaren Auszüge W. Schlegels nicht genügen könnten, wenn es wirklich dessen Absicht war, zu einer tieferen Einsicht in die Kunst des Dichters zu führen.

Ich bewundere den Mut, mit dem man diese Sätze Solgers über Wilhelm Schlegels Wiener Vorlesungen zu einem Angriff auf Friedrich Schlegel und auf dessen Begriff der Ironie umgedeutet hat. Mit mehr Recht ließe sich verfechten, Solger verteidige Friedrich Schlegels Begriff gegen Wilhelms unglücklichen Versuch, den Begriff Unvorbereiteten verdaulicher zu machen.

Schon Marie Joachimi-Dege[2] hat gezeigt, daß Wilhelm in den Wiener Vorlesungen diese Anschauung seines Bruders „popularisiert und trivialisiert". Verwandtes sagt sie über Tieck.[3] Hätte sie Solger herangezogen, so wäre er ihr eine erwünschte Stütze gewesen. Josef Körner[4] streift nur, wo er Solgers Besprechung charakterisiert, die Äußerungen über Shakespeares Ironie; M. Joachimi-Dege, die er sonst gern berücksichtigt, holt er diesmal nicht heran. Allgemein will er feststellen, Wilhelm wage sich, indem er seine ästhetisch-historische Darstellung philosophisch zu begründen suche, auf ein ihm einigermaßen fremdes Gebiet. Nicht darf übersehen werden, daß Solger nahelegt, Wilhelm habe gegen sein eigenes besseres Wissen den Zuhörern Leichtverdauliches vorgesetzt, daß Solger also nur die Darstellungsart der

[1] S. 595 f.
[2] *Deutsche Shakespeare-Probleme im XVIII. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik* (Leipzig, 1907), S. 167 ff.
[3] S. 169 ff.
[4] *Die Botschaft der deutschen Romantik* (Augsburg, 1929), S. 53.

Wiener Vorlesungen verurteilt. Die Berliner Vorlesungen wahren andere Haltung und muten den Hörern Schwierigeres zu; sie opfern das Eigentliche nicht auf, sie verderben sich nicht den wahren Erfolg durch zuviel Zugeständnis an Unbildung des Publikums. Meinte etwa W. Schlegel, bei den Wiener Zuhörern von vornherein viel weniger voraussetzen zu dürfen als bei den Berlinern? Oder wirkte sich da der Ton der Gesellschaft aus, die im Hause der Staël mit Wilhelm in Berührung kam?

M. Joachimi-Dege stützt ihr Urteil über die Stellen der Wiener Vorlesungen auf knappe, aber einsichtige Würdigung von Friedrich Schlegels Begriff „Ironie".[1] Besonders hebt sie hervor, Wilhelms Satz, Ironie höre auf, wo das Tragische eintritt, widerspreche der Meinung Friedrichs. Unbewußt erweist sie damit, daß Solger an dieser Stelle mit Friedrich übereinstimmt. Weitere Übereinstimmung Solgers und F. Schlegels bis ins einzelne aufzudecken, müßte ich F. Schlegels ganze Ansicht von romantischer Ironie entwickeln. Das habe ich auch nicht in der Schrift *Romantisches* versucht. Allein ich will mich nicht mit dem Hinweis auf diese Schrift[2] begnügen oder auf meine *Deutsche Romantik*,[3] deren Angaben die Schrift *Romantisches* ausführlicher zu begründen sucht.

Ganz kurz sei angedeutet, was da wie dort berichtet wird und das innere Verhältnis Solgers zu F. Schlegel zu erhellen fähig ist. Ausdrücke F. Schlegels erscheinen auch bei Solger, wo Ironie zu umschreiben ist. Witz etwa, dann — und noch weit bezeichnender, da ein von F. Schlegel geschaffener Ausdruck vorliegt — Poesie der Poesie. (Solger geht weiter zu einer Phantasie der Phantasie.) Bei F. Schlegel und bei Solger ist Zusammenhang mit Schillers Lehre vom ästhetischen Schein unverkennbar, also auch mit Kants uninteressiertem Wohlgefallen am Schönen. Das Wort „Willkür", das in F. Schlegels Sätzen über Ironie sich stark geltend macht, hat man oft mißverstanden; diese „Willkür" des romantisch-ironischen Dichters sollte F. Schlegel völlig zu Solger in Gegensatz bringen. Ich lege nahe,[4] daß nicht „arbitrium brutum", sondern „arbitrium liberum" gemeint ist, bei F. Schlegel wie bei Fichte, Novalis, Schleiermacher. Allerdings liegt der Unterschied zwischen Solger und F. Schlegel in der Richtung auch dieser „Willkür". Denn schlicht stehengeblieben ist Solger nicht, wo F. Schlegel stand. Allein was sie trennt, ist nur zu errechnen, wenn vorher vorurteilslos festgestellt ist, wieweit sie übereinstimmen.

Schon eine der ersten Äußerungen F. Schlegels über Ironie, das *Lyceumfragment* 108, sagt der Ironie nach, sie enthalte und errege ein Gefühl von dem unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten. Schlegel erörtert in diesem Fragment die Sokratische Ironie. (Sie ist ja — das wußte auch Tieck — die Voraussetzung des Begriffs romantische Ironie. Urteile, die längst über F. Schlegels Ironie gefällt wur-

[1] 165 ff.
[2] S. 73 ff.
[3] 5. Aufl. 1, 32 ff.
[4] *Romantisches*, S. 78 f.

den, aber immer wiederkehren, Urteile, von denen oben zu melden war, veranlassen mich, dies Selbstverständliche stark zu betonen. Verwiesen sei auf *Romantisches* S. 88 ff.)

Lyceumfragment 42 hatte schon von Ironie gekündet, Sokrates genannt und Ironie nicht nur von Philosophie, auch von Poesie gefordert. Vom Bedingten und von seiner Überwindung war auch hier die Rede, und zwar im Hinblick auf Poesie: „Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wahrhaft transzendentale Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo."

Der Schluß des Fragments mag veranlaßt haben, daß Störung der Illusion vor anderem als eigentliche Auswirkung der romantischen Ironie angesehen wurde und wird. Darsteller romantischer Dichtung verharrten gern bei diesem Einzelfall, auch weil sie wie W. Schlegel in den Wiener Vorlesungen ihren Lesern etwas recht Handgreifliches bieten wollten. (Ich selbst möchte nicht von fern den Anschein wekken, ich hätte es immer besser gemacht.) Die Folge war, daß man in romantischer Ironie nur Rechtfertigung der Illusionsstörung, in Illusionsstörung die eigentliche Leistung romantischer Ironie sah. Es ist selbstverständlich, daß ein Denker, der wie Solger der Ironie höchste Rechte im Bereich der Dichtung, ja der ganzen Kunst zubilligte, Illusionsstörung beiseite schob, da sie sein Vorhaben nur hemmte. In solcher Ausschaltung der Illusionsstörung kann indes grundsätzlichen Einspruch gegen romantische Ironie nur der sehen, der die Illusionsstörung für die einzige Bestimmung romantischer Ironie hält.

Gegen solche Mißdeutung kann gar nicht genug der „unauflösliche Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten" aufgeboten werden, dann die Stimmung, die sich über alles Bedingte unendlich erhebt. Diese Begriffe leben bei Solger weiter, sie sind Voraussetzung seiner Lehre von der Ironie.

Die *Lyceumfragmente* sind zwar etwa ein Jahr vor F. Schlegels Aufsatz *Über Goethes Meister* veröffentlicht; im einzelnen dürfte sich jedoch kaum entscheiden lassen, wieweit sie älter oder jünger sind. Zwei Stellen des Aufsatzes über *Meister* zielen auf die Ironie, mit der sein Werk der Dichter beschaut[1]:

„Man lasse sich... dadurch, daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten so leicht und so launig zu nehmen, den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint, nicht täuschen, als sei es ihm nicht der heiligste Ernst."

„Nur dem, der vorlesen kann, und sie vollkommen versteht, muß es überlassen bleiben, die Ironie, dic über dem ganzen Werke schwebt, ...denen, die den Sinn dafür haben, ganz fühlbar zu machen." Das wird erläutert durch den Hinweis auf den sich selbst belächelnden Schein

[1] Bei Minor 2, 171, 175.

von Würde und Bedeutsamkeit in dem periodischen Stil, auf scheinbare Nachlässigkeiten und Tautologien, die die Bedingungen so vollenden, daß sie mit dem Bedingten wieder eins werden, und wie es die Gelegenheit gibt, alles oder nichts zu sagen oder sagen zu wollen scheinen, auf das höchst Prosaische mitten in der poetischen Stimmung, auf den absichtlichen Anhauch von poetischer Pedanterie bei poetischen Veranlassungen. Alles das beruhe oft auf einem einzigen Wort, ja auf einem Akzent.

Das *Athenäumfragment* 238 nimmt das auf, indem es von der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung berichtet, die — wie bei Pindar, in den lyrischen Fragmenten der Griechen und in der alten Elegie — unter den Neueren sich bei Goethe findet. In jeder ihrer Darstellungen stelle sie sich selbst mit dar und sei überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie. (Das Fragment will erläutern, was für F. Schlegel Transzendentalpoesie bedeutet.)

Kaum kommt jetzt in Betracht, daß F. Schlegel in den beiden Fragmenten sich auf Fichte stützt. Was hier im Vordergrund steht, ist aller idealistischen Philosophie eigen, ist bei Platon wie bei Kant anzutreffen, bei Schelling und bei andern. Solger geht nur in dem Einen von F. Schlegels zwei Fragmenten ab, daß er das Unbedingte „Idee" nennt oder „göttliche Idee" oder schlechthin Gott. F. Schlegel und Solger meinen beide, Erscheinung, also auch das Kunstwerk, reiche an das Unbedingte nicht heran.

Diese Ansicht herrscht auch bei Plotin. Dann indes (1, 6, 2) auch die andere, daß im Kunstwerk Göttliches enthalten sei, daß zwischen Gott und dem Kunstwerk ein Zusammenhang walte, dank der „koinonia" zwischen dem göttlichen „logos" und dem echten Kunstwerk. Auf der Überzeugung, daß Kunst fähig sei, das „Wesen der Dinge" auszudrücken, ruht alles, was über das Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen, dann über Symbol von Goethe und von seiner Umwelt vertreten wird.

F. Schlegel sieht das Kunstwerk nicht anders. Auch für ihn umschließt es das „Unbedingte". Allein — und da berührt er sich am nächsten mit Solger — er ist sich bewußt, daß es irdisches Werk ist und als solches hinter dem Unbedingten zurückbleiben muß. Am höchsten gilt ihm der Künstler, der diese Grenze seines Könnens kennt. Plotinisch läßt sich das ausdrücken: Das echte Kunstwerk ist vom göttlichen „logos" beseelt; allein das Licht des „logos" ist am stärksten und ungebrochensten, wo es noch nicht die Erscheinung durchleuchtet, sondern sein Eigendasein wahrt. Der Künstler also schafft Gottnahes, aber Gottnähe ist nicht Gottsein.

Ironie wird für F. Schlegel von Anfang an wichtig, weil er Ironie das Verhalten des Dichters nennt, der diese Zusammenhänge kennt, der weiß, daß sein Werk nicht nur Erscheinung, sondern Ausdruck des „Wesens der Dinge" ist, ein Ausdruck, der freilich Erdenreste trägt, also an das „Wesen der Dinge" nicht völlig heranreicht.

Schelling hat sich wenig um F. Schlegels Begriff „Ironie" gekümmert. Aber in den *Vorlesungen über Philosophie der Kunst* (1, 5, 675) taucht Ironie unversehens auf. Vom Roman spricht Schelling. Im Ro-

man müsse der Dichter epische Allgemeingültigkeit durch eine relativ noch größere Gleichgültigkeit gegen den Hauptgegenstand oder den Helden ersetzen, als die ist, die der epische Dichter übt. „Die Gleichgültigkeit darf so weit gehen, daß sie sogar in Ironie gegen den Helden übergehen kann, da Ironie die einzige Form ist, in der das, was vom Subjekt ausgeht oder ausgehen muß, sich am bestimmtesten wieder von ihm ablöst und objektiv wird."

Die Formel Schellings liegt in der Richtung F. Schlegels wie Solgers. Das Schweben über dem eigenen Werk ist ja bedingt durch eine Loslösung von diesem Werk, eine Loslösung von dem eigenen Geschöpf, die nur möglich wird, indem der Künstler es von seinem Subjekt abrückt und dadurch objektiviert.

Schelling fügt noch hinzu, Unvollkommenheit könne dem Helden in dieser Hinsicht nicht schaden, während „prätendierte" Vollkommenheit den Roman vernichte. Er erinnert noch daran, daß Goethe in den *Lehrjahren* dem Helden selbst Worte über dessen retardierende Kraft mit besonderer Ironie in den Mund legt. Selbstverständlich meint die ganze Darlegung die *Lehrjahre*.

Man hat die Meinung vertreten, für Goethe sei F. Schlegels Aufsatz über die *Lehrjahre* eine Mißdeutung seiner Absichten gewesen. Wenn Schelling sich — an gefährdetster Stelle — derart an F. Schlegels Aufsatz anschließt, so erledigt sich die Meinung. War Schelling doch Goethes Vertrauter und ist sicherlich Gewährsmann für Goethes eigene Deutung der Kunst, die sich in den *Lehrjahren* entfaltet.

Auch Haym erblickt in der Stelle der Vorlesungen Schellings eine Auswirkung Schlegels.[1]

Unmittelbar ehe, ganz am Schlusse des *Erwin*, endlich der Ausdruck „Ironie" auftaucht, ist von der unermeßlichen Trauer die Rede, die uns ergreifen muß, wenn wir das Herrlichste durch sein notwendiges irdisches Dasein in das Nichts zerstieben sehen.[2] Der Augenblick des Überganges, in dem die Idee selbst — natürlich nur in ihrer Verkörperung durch das Kunstwerk — notwendig zunichte wird, sei der wahre Sitz der Kunst. Witz und Betrachtung, von denen jedes zugleich mit entgegengesetztem Bestreben schafft und vernichtet, sind in diesem Augenblick eins und dasselbe. „Hier also muß der Geist des Künstlers alle Richtungen in einen alles überschauenden Blick zusammenfassen." Dieser über allem schwebende, alles vernichtende Blick sei die Ironie.

Meint Solger anderes als F. Schlegel? Versöhnlicher freilich klingt, was F. Schlegel von der Ironie sagt, mit der auf sein Meisterwerk Goethe von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint. Aber Solger selbst nimmt im weitern Verlauf viel zurück von der düstern Färbung, die er dem „alles vernichtenden Blick" des Künstlers zuweist. Wirken Schlegels Worte positiver als die Wendung vom „alles vernichtenden Blick", so arbeitet sich fortschreitend auch Solger aus der Negation heraus und wertet die alles ironisch überschauende Haltung des Künstlers positiver.

[1] *Romantische Schule*, 5. Aufl. S. 906 f.
[2] Neudruck, Berlin, 1907, S. 387.

Am Ende des zweiten Gesprächs[1] kündigt sich das zum erstenmal an. Hinfällig und nichtig wird das Schöne genannt, soweit es Erscheinung ist. Die Frage taucht auf, ob ein gottergebenes Gemüt sich von einem Zeitlichen, und sei es noch so schön, abwenden müßte. Schönheit versänke ihm dann ganz unter den übrigen wesenlosen Gütern der nichtigen Welt. Wirklich habe die Religion oft die zu große Liebe zum Schönen als ihrer unwürdig verdammt. Selbst große Künstler hätten zuletzt über ihr eigenes Spiel mit Gestalten nur gelächelt und sich zurückgeflüchtet in die Wohnung der unverkörperten reinen Gottheit. Solger oder vielmehr Adelbert beruft sich auf Sonette Petrarcas und auf ein Sonett Michelangelos.

Das wahrhafte Los des Schönen auf der Erde sei, daß es in seiner irdischen Vergänglichkeit nicht nur selbst nichtig ist, sondern auch noch die von ihm verkörperte Idee nichtig werden läßt. Dennoch aber sei im Schönen vollständiger Übergang des Göttlichen und Irdischen ineinander, so daß, indem das Sterbliche vertilgt wird, nicht bloß an dessen Stelle der höhere Zustand der Verewigung tritt, sondern eben durch den Untergang erst recht einleuchtet, wie dieses Sterbliche zugleich vollkommen eins mit dem Ewigen ist. Überschwengliche Seligkeit ströme dadurch mit der Wehmut und durch sie in unsere Seele und entrücke uns auf wunderbare Weise den ganzen Maßstab gewöhnlicher Empfindung.

Hat Solger das Positive, das auch bei ironischer Schau für ihn unerschüttert bestehen bleibt, je wieder gleich glücklich ausgedrückt? Kurz darauf fällt das Wort: „wahre Tragödie vom Schönen". Muß noch nicht abermals das naheliegende Mißverständnis abgewehrt werden, Vernichtendes herrsche in Solgers ironischer Schau des Schönen[2]? Tragödie gipfelt für Solger in Versöhnung.

Etwas anderes ist Seelenhaltung, die aus der Tragödie vom Schönen zu „überschwenglicher Seligkeit" emporsteigt, etwas anderes Ironie, mit der ein Dichter von der Höhe seines Geistes auf sein Meisterwerk herabzulächeln scheint. Gleichwohl ist auch Gemeinsames vorhanden. Für Solger verlieren Petrarca und Michelangelo zuletzt die Fähigkeit ironischer Schau; sie flüchten zurück in die Wohnung der unverkörperten, reinen Gottheit. Sie opfern das Schöne dem Göttlichen rückhaltlos auf. Tun sie das, so geht ihnen auch in F. Schlegels Sinn ironische Schau verloren.

Solger verdachte es Plotin, daß nach dessen Meinung an die Stelle der Schau des sinnlich wahrnehmbaren Schönen Schau der Ideen selbst zu treten habe. Für Plotin gilt „ekstasis", die zu Gottesschau leitet, gilt indes auch Schau des Schönen, die sich des im Schönen herrschenden Göttlichen bewußt ist. Solger spielt gegen das, was er fälschlich bei Plotin zu finden meint, das Positive seiner Ironie aus. F. Schlegel stimmt mit Solger überein, indem er im Kunstwerk zwar etwas Bedingtes sieht, zugleich jedoch ein Höchstmaß des Unbedingten, soweit es in der bedingten Welt der Erscheinungen möglich sei.

[1] S. 184 ff.
[2] S. 188.

Oder vielmehr nicht im Kunstwerk, sondern im Künstler. Fällt dieser Unterschied schwer ins Gewicht? Muß nicht auch Solger, indem er seinen Begriff der Ironie entwickelt, dauernd die künstlerische Tätigkeit, die Leistung der Phantasie, heranholen?

Dennoch bleibt ein wesentlicher Unterschied zwischen Solger und F. Schlegel bestehen. Grundlage von Schlegels Ironie ist innere Freiheit des künstlerischen Ichs. Freiheit im Sinn Fichtes, Selbstbestimmung, Überwindung einer bestimmenden Abhängigkeit vom „Vernunftlosen". Solger lehnt solche „erhabene" Haltung ab, wo er das Tragische zu umschreiben hat. Tragik gipfelt für ihn nicht in dem geistigen Sieg des Menschen über eine Macht, die ihn überwinden will. Ihr Ziel sei nicht, den Augenblick vorzuführen, in dem sich der Mensch über ein Schicksal, das ihn physisch vernichtet, dadurch erhebt, daß er seine innere Freiheit wahrt. Sittliche Leistung sei nicht ästhetisch. Solche Überzeugung verficht besonders die Besprechung der Wiener Vorlesungen Wilhelm Schlegels. Nicht W. Schlegel allein, auch Kant, Fichte, Schiller trifft Solgers Angriff hier. *Erwin* meint es nicht anders. Lehre von Tragik und Lehre von Ironie gehen bei Solger Hand in Hand. Er muß auch seinen Begriff „Ironie" freihalten von Vorstellungen, die aus dem sittlichen Bereich Kants und der Nachfolger Kants stammen. Was aber ist für F. Schlegel die Ironie, mit der ein Künstler auf sein Meisterwerk herabsieht, anderes als eine Tat der Selbstbestimmung, als ein Sieg über die Notwendigkeit, die grundsätzlich die innere Freiheit des Künstlers bedroht?

Solgers Ironie führt zu ehrfurchtsvoller Schau des Göttlichen. Religiöses tritt an die Stelle sittlicher Ansprüche. Wer sich vor Gott beugt, kümmert sich nicht länger um die Frage, ob er selbst mehr oder weniger „Würde" auswirkt, das Wort in Schillers Sinn genommen, in einem Sinn, den ja Solger gleichfalls ablehnt. Sehr glücklich drückt den Gegensatz, den ich festzustellen suche, Sören Kierkegaard[1] aus, während er im übrigen Solgers Absicht eher verundeutlicht: „Solgers Ironie ist eine Art kontemplativer Andacht, und es kommt ihm nicht darauf an, das für sich seiende Subjekt in seiner Sprödigkeit zu erhalten."

Trotzdem darf Kierkegaard[2] Solger den philosophischen Fürsprecher der Romantik und der romantischen Ironie nennen. „Hier treffen wir nämlich dieselbe Grundanschauung, daß die Endlichkeit ein Nichts ist, als die unwahre Wirklichkeit untergehen muß, damit die wahre zum Vorschein kommen kann." Kierkegaard beruft sich darauf, daß er vorher das Wahre, das in solcher Ansicht liegt, hervorgehoben, aber auch ihr Unreifes zu zeigen versucht habe. Er meint seine Darstellung der Ironie bei F. Schlegel[3] und bei Tieck.[4] Gegen den Abschnitt über F. Schlegel erhob ich in der Schrift *Romantisches*[5] schwere Bedenken.

[1] *Der Begriff der Ironie* (München, 1929), S. 323 Anm. 25.
[2] S. 330.
[3] S. 296 ff.
[4] S. 312 ff.
[5] S. 89 f.

Für die Verwandtschaft der Ironiebegriffe F. Schlegels und Solgers ist Kierkegaard immerhin ein gewichtiger Zeuge. Ebenso R. Haym. Er nennt in seiner *Romantischen Schule*[1] Solger ein einziges Mal: Durch die Solgersche Philosophie sei die romantische Ironie der Athenäumzeit von neuem zu unverdienten Ehren gekommen. Haym hat für F. Schlegels Ironiebegriff nicht bessere Neigung als für den Solgers. Aber nimmt nicht auch er Zusammenhang Solgers mit F. Schlegel als selbstverständlich an?

F. Schlegels Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* im letzten Heft des „Athenäums“ entwickelt eine ironische Übersicht vom ganzen System der Ironie.[2] „Verfängliche Schlingen“ seien da verborgen. (Dieser Ausdruck erscheint hier, wenn von Shakespeare die Rede ist.) Solger setzt seine Leser weniger solcher Gefahr aus. Allein was Solger erstrebt, scharfe Scheidung wahrer von gemeiner Ironie oder auch von Scheinironie, war wohl auch F. Schlegels Wunsch. So sagt er, immer ironisch, über „extrafeine“ Ironie: „In dieser Manier arbeitet Skaramuz, wenn er sich freundlich und ernsthaft mit jemand zu besprechen scheint, indem er nur den Augenblick erwartet, wo er wird mit einer guten Art einen Tritt in den Hintern geben können.“ Dann die „redliche“ Ironie, „welche am reinsten und ursprünglichsten in alten Gärten angebracht ist, wo wunderbar liebliche Grotten den gefühlvollen Freund der Natur in ihren kühlen Schoß locken, um ihn dann von allen Seiten mit Wasser reichlich zu bespritzen und ihm so die Zartheit zu vertreiben“. Extrafeine und redliche Ironie haben gar nichts mit dem Gegensatz des Bedingten und des Unbedingten, der Erscheinung und der göttlichen Idee zu tun.

Hätte Wilhelm Schlegel an den Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* gedacht, vielleicht wäre er dann vorsichtiger gewesen. Vielleicht hätte er seine Einsicht, daß dem Menschen nichts Vollkommenes wird, weniger hausbacken dargelegt und sie nicht als Shakespeares Ironie ausgegeben. Soll ich jetzt auch nur noch ein einziges Wort verlieren über Forscher, die Solgers Einwände gegen W. Schlegel in Einwände gegen F. Schlegel umdeuten wollen? Mußte auch Maurice Boucher diesem Irrtum verfallen?[3] Er ist doch sonst geneigt, Hellers Ansichten genau zu prüfen und gegen sie Einwände zu erheben.

Schuld an dem Fehlgriff ist nicht zuletzt Hegel. Wirklich bezieht sich Heller gerade da, wo er entgleist, auf Hegel. Das Verhältnis F. Schlegels zu Hegel, Hegels zu F. Schlegel sollte von vornherein verbieten, Worte des einen über den andern ohne Bedenken als stichhaltig zu fassen. W. Dilthey[4] klagte schon, daß durch Hegel ein „ganz irriges Bild“ der philosophischen Bestrebungen des jungen F. Schlegel in die Darstellungen der Philosophie geraten sei. Josef Körner berichtet in der Einleitung zu seiner Ausgabe der *Neuen philosophischen Schriften* Schlegels[5] kurz und knapp von den äußeren und inneren Beziehungen

[1] 5. Aufl. S. 836.
[2] Bei Minor, 2, 392 f.
[3] *K. W. F. Solger, esthétique et philosophie de la présence*, Paris 1934, S. 111.
[4] *Leben Schleiermachers* (Berlin, 1870), 1, 205 Anm. 1.
[5] Frankfurt a. M., 1935, S. 88 ff.

Hegels zu F. Schlegel. Er druckt[1] den hemmungslosen Angriff Hegels auf F. Schlegel ab, der sich in der Besprechung von Solgers Nachlaß findet.[2] Von Ironie ist freilich bei Körner nicht die Rede. A. E. Lussky[3] bringt wertvolle Nachweise, läßt indes Solger ganz beiseite.

Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts*[4] gedenken 1821 der Ironie Solgers. Solger habe den von F. Schlegel aufgebrachten Ausdruck „Ironie" aufgenommen. Doch während Schlegel den Begriff „bis zu jener sich selbst als das Höchste wissenden Subjektivität" gesteigert habe, halte Solgers von solcher Bestimmung entfernter besserer Sinn darin vornehmlich nur die Seite des eigentlich Dialektischen fest, des bewegenden Pulses der spekulativen Betrachtung. Doch könne Hegel das nicht ganz klar finden noch mit den Begriffen übereinstimmend, die von Solger in der Besprechung der Wiener Vorlesungen W. Schlegels entwickelt worden seien.

Gleich darauf kommt[5] Hegel ausführlicher auf das zu sprechen, was er für F. Schlegels Ironie hält. Zunächst entwickelt Hegel den Begriff des Probablen und des Probabilismus. Kant hatte 1793 in seiner Schrift *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*[6] Probabilismus dem Gewissen entgegengestellt und ihn als den Grundsatz bezeichnet, „die bloße Meinung, eine Handlung könne wohl recht sein", reiche schon hin, sie zu unternehmen. Hegel nimmt den Begriff der „bloßen Meinung" auf. Nur auf das Subjekt komme es an, auf seine Überzeugung. Ein an und für sich bestehendes Recht, für das die Überzeugung nur die Form wäre, gebe es für den Probabilismus nicht mehr. Schlecht wäre nur das, von dem ich nicht überzeugt bin. Zugegeben aber werde dabei, daß Irrung möglich sei. Das Bewußtsein, daß es mit solchem Prinzip nicht weit her sei, und daß in diesem Kriterium nur Willkür herrsche, sei die Ironie. Aus Fichtes Philosophie sei dieser Standpunkt hervorgegangen. Nicht Fichte selbst indes habe im Praktischen die Willkür des Subjekts zum Prinzip gemacht. F. Schlegel hätte vielmehr im Sinne der besonderen Ichheit dieses Besondere selbst in betreff des Guten und Schönen als Gott aufgestellt, so daß das objektiv Gute nur ein Gebilde meiner Überzeugung ist, nur durch mich einen Halt bekommt, und daß ich als Herr und Meister es hervortreten und verschwinden lassen kann. „Indem ich mich zu etwas Objektivem verhalte, ist es zugleich für mich untergegangen, und so schwebe ich über einem ungeheuren Raume, Gestalten hervorrufend und zerstörend. Dieser höchste Standpunkt der Subjektivität kann nur in einer Zeit hoher Bildung entstehen, wo der Ernst des Glaubens zugrunde gegangen ist, und nur noch in der Eitelkeit aller Dinge sein Wesen hat."

Genügt der Hinweis auf W. Dilthey, oder muß ich noch diesen Ausfall widerlegen? Was da steht, hat mit den von mir oben angeführ-

[1] S. 91.
[2] *Werke*, 16, 465 f.
[3] *Tieck's romantic irony* (Chapel Hill, 1932), S. 8 ff.
[4] *Werke* 8, 201 f. Anm.
[5] S. 205 f.
[6] 4. St. 2. T. § 4.

ten Sätzen F. Schlegels über Ironie gar nichts zu tun. Man möchte von Lufthieben reden. Wer gleichwohl einen berechtigten Kern hinter Hegels Worten suchen möchte, der erwäge doch auch, ob Hegels Angriff nicht noch andere als F. Schlegel trifft. Machte Hegel es sich durch diesen Ausfall nicht recht schwer, ein halbwegs bejahendes Verhältnis zu Solgers Ironie zu gewinnen?

Hegel versuchte das 1828 in der sehr ausführlichen Besprechung von Solgers *Nachgelassenen Schriften.*[1] Sie ist so inhaltsreich, daß Darstellungen Solgers an ihr nicht vorbeigehen sollten. Sie bezieht sich ausdrücklich[2] auf die *Philosophie des Rechts.*

Ironie taucht mehrfach in der Besprechung auf. Zuerst[3] ist „die keckste und blühendste Periode der Ironie" erwähnt, die Zeit des *Athenäums* und der *Lucinde,* und nur von ihrem „einem ernstlichen Inhalt feindseligen Standpunkt" die Rede. Dann veranlaßt ein Urteil Solgers über F. Schlegels *Sprache und Weisheit der Indier* einen Angriff auf den „Vater der Ironie"[4]; Schlegel sei in die Philosophie nie eingedrungen und habe sie auch nicht auf eine nur gewöhnliche Weise inne. J. Körner[5] verweist auf Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* (*Werke* 10, 1, 83 f.), die noch Wilhelm Schlegel in dies Urteil einbeziehen.

Erst S. 486 ff. verweilt Hegel länger bei der Ironie. Bei Solger sei Ironie nicht nur „ein berühmter, vornehm sein sollender Spuk"; Solgers Ironie könne als ein Prinzip behandelt werden. Hegel tut das: Voraussetzung sei die Negativität, die, gesteigert bis zu ihrer abstrakten Spitze, Grundbestimmung der Philosophie Fichtes sei. Doch bei Fichte sei die Negativität in der einseitigen, endlichen Affirmation geblieben, die sie als Ich habe. F. Schlegel habe sie in dieser nur subjektiven Affirmation aus Fichtes Philosophie „mit Unverständnis des Spekulativen und Beiseitesetzung desselben" aufgenommen und aus dem Gebiet des Denkens herausgerissen. Auf die Wirklichkeit gewendet, sei sie zur Ironie gediehen, „zum Verneinen der Lebendigkeit der Vernunft und Wahrheit, und zur Herabsetzung derselben zum Schein im Subject und zum Scheinen für andere". Fichte freilich habe die Einseitigkeit seines Prinzips durch Inkonsequenz am Ende verbessert, und damit Sittlichkeit und Wahrheit in ihren Rechten erhalten.

Dann will Hegel nachweisen, daß diese Ironie nichts mit der „unschuldigen" sokratischen Ironie zu tun habe. Nicht ironisch, sondern ganz ernst habe Sokrates versichert, er besitze keine Wissenschaft.[6]

Und nun macht sich auch Hegel der Verwechslung schuldig, die ich aufzuzeigen hatte. Hegel[7] führt Solgers Worte: „schnödes Hinwegsetzen über alles, was den Menschen wesentlich und ernstlich interessiert, über den ganzen Zwiespalt seiner Natur", die Worte also die sich nur auf die Wiener Vorlesungen Wilhelm Schlegels beziehen

[1] *Werke* 16, 436 ff.
[2] S. 489.
[3] S. 446.
[4] S. 464 ff.
[5] *Neue philosophische Schriften,* S. 91.
[6] Ich verweise abermals auf *Romantisches,* S. 88 ff.
[7] S. 489.

lassen, derart an, daß sie wie eine Bestätigung der Karikatur wirken müssen, die durch Hegel selbst soeben aus Friedrich Schlegels Ironie geworden ist.[1]

Hegel durfte sich stolz bewußt sein, daß F. Schlegel auch nicht von fern zum Bau eines Systems befähigt war, die Kraft der Organisation eines Systems, über die in unvergleichlicher Weise Hegel selbst verfügte, nicht besaß. Am wenigsten der junge F. Schlegel. Ein geborener Aphoristiker, hat F. Schlegel seinen Begriff „Ironie" niemals mit vereinheitlichender Vollständigkeit dargestellt. Es gilt daher, mit einigem guten Willen die einzelnen Aussprüche F. Schlegels über Ironie zu einer Einheit, zu einem Ganzen zu vereinigen. Aber gilt das nicht auch für andere seiner Begriffe und vor allem für rechte Wertung seines Verhältnisses zu Schelling? Und gilt das alles nicht noch mehr von Novalis? Weit fähiger als F. Schlegel oder gar als Novalis, einen Begriff folgerichtig durchzuführen, war Solger. Schon von dieser Seite überholt er, wo er von Ironie redet, F. Schlegel so beträchtlich, daß er sich kaum gedrungen fühlen konnte, ausdrücklich auf ihn hinzuweisen oder ihm Dank für Anregung abzustatten. Wenn er nicht gar annahm, der Kundige werde wissen, wieweit F. Schlegel vorbereitet hatte, was im *Erwin* zu Ende gedacht ist.

Darf ich annehmen, daß ich einen Beitrag zur Methodologie meines Faches geliefert habe? Spiele ich zu hohe Worte aus, wenn ich es wünschenswert finde, Erforschung der Geistesgeschichte etwas methodischer zu treiben, als es bisher im vorliegenden Fall geschehen ist? Ein ganz Großer, Hegel, sagt aus blindem Haß Falsches über F. Schlegels romantische Ironie. Das wirkt sich übel in Hegels Worten über Solgers Ironie aus. Fortan bis heute hinderte Hegels Mißgriff rechte Einsicht. Sie läßt sich gewinnen, wenn etwas „methodischer" gearbeitet wird.

(Bonn a. Rh.)

Oskar Walzel

[1] Heller nimmt S. 200 f. alle diese Wendungen Hegels gutgläubig hin und stützt sich auf sie.

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE DE LA LITTÉRATURE

DAS FORM-INHALT-PROBLEM IM LITERARISCHEN KUNSTWERK

Der Streit zwischen den Formalisten und den Gehaltsästhetikern ist bekanntlich sehr alt und wurde oft mit großer Zähigkeit und Aufwand an Argumenten ausgetragen. In der letzten Zeit haben freilich die dahinter liegenden Probleme in der europäischen Ästhetik bez. Kunsttheorie sehr an Bedeutung verloren. Es geschah aber bei weitem nicht deswegen, als ob man zu bestimmten, nicht mehr bezweifelbaren Lösungen gekommen wäre. Im Gegenteil. Die Geschichte lehrt,[1] daß der lange Streit bisher zu keiner Entscheidung geführt hat und daß die Einbüße, die die Probleme an Bedeutung erlitten haben, ihren Grund in einer gewissen Ratlosigkeit der Forscher haben. Und dies ist auch kein Wunder. Denn neben der Schwierigkeit der Frage selbst liegt der eigentliche Grund des Mißerfolges darin, daß man die Worte „Form" (auch „Gestalt" — nach Walzel) und „Inhalt" („Materie", „Gehalt") in sehr vieldeutiger und unklarer Weise in der Ästhetik verwendet hat und im Zusammenhang damit zur Vermengung verschiedener, obwohl vielleicht verwandter Probleme gelangt ist. Verschiedene, in den letzten Jahren, besonders im Rahmen der sog. Literaturwissenschaft, erfolglos unternommene Versuche weisen andrerseits darauf hin, daß es noch einen anderen wesentlichen Grund des Mißlingens gibt. Man sucht nämlich das Form-Inhalt-Problem ohne vorherige Erkenntnis der Grundeigenschaften dessen zu lösen, dessen Form und Gehalt unterschieden und auf ästhetische Funktion hin befragt werden soll. Dies scheint aber der entgegengesetzte Weg zu demjenigen zu sein, der einzuschlagen wäre, wenn die Untersuchungen zu haltbaren Ergebnissen führen sollten. Denn, wie soll „Form" oder „Inhalt" eines Gegenstandes — z. B. eines Kunstwerks — untersucht werden, dessen Eigennatur nicht bloß nicht endgültig aufgeklärt wird, sondern den Forschern in dem Maße verborgen ist, daß es mehrere durchaus entgegengesetzte Meinungen über sie gibt? So muß die ganze Untersuchung sozusagen vom anderen Ende angefangen werden. Daß die Ordnung der Behandlung der Probleme umzukehren sei, daß man also *zuerst* die Grundstruktur des Kunstwerks, und insbesondere des

[1] Vergl. z. B. S. K. Laurila, *Ästhetische Streitfragen*, Helsinki, 1935.

4*

literarischen Werkes, aufklären und dann erst an die Untersuchung des Problemkomplexes „Form-Inhalt" herantreten soll, habe ich mir schon bei der Abfassung des Buches *Das literarische Kunstwerk* klar zum Bewußtsein gebracht.[1] Aber die späteren Untersuchungen, die ich im Zusammenhang mit meinem Buche *O poznawaniu dzieła literackiego*[2] durchgeführt habe, haben mich zu der Überzeugung geführt, daß hiebei noch andere Gesichtspunkte berücksichtigt werden müssen und daß man infolgedessen wenigstens die Richtlinien der Betrachtung des ganzen Fragenkomplexes ganz aufs Neue zeichnen muß. Einiges davon möchte ich hier mitteilen.

I.

Fangen wir mit der Scheidung der Probleme, die gewöhnlich miteinander vermengt werden, an. Die Formulierung der Fragen, die wir hier geben, ist als durchaus vorläufig und vorbereitend anzusehen und soll nur zu ihrer gegenseitigen Abscheidung dienen. Erst spätere Untersuchungen könnten zu genaueren Formulierungen führen.

1. Das essentiale[3] Grundproblem (also das sich auf das Wesen der betreffenden Gegenständlichkeit beziehende) lautet in unserem Falle: Was ist das: die „Form" bez. der „Inhalt" („Gehalt") des literarischen Werkes bez. Kunstwerkes?[4]

Die Frage setzt voraus, daß es überhaupt möglich sei, die Form des literarischen Kunstwerks vom dessen Inhalt zu unterscheiden. Genauere Erwägung wird dabei bald zeigen, daß diese Frage in mehrere verschiedene Fragen — je nach den verschiedenen, hiebei in Betracht kommenden Begriffen der „Form" und des „Inhalts" — umgewandelt werden muß.

In den Auseinandersetzungen zwischen den Formalisten und ihren Gegnern wird das essentiale Problem gewöhnlich entweder ganz verschwiegen oder, im besten Falle, mit einigen nichtssagenden Phrasen erledigt, während das Hauptinteresse sich auf andere, die Lösung des essentialen Problems voraussetzende und infolgedessen in der gezeichneten Lage nicht genügend geklärte Fragen richtet. Aber auch dort, wo das essentiale Problem berührt wird, geschieht es nur aus dem Grunde, weil man es nur für ein Eingangsproblem hält, das nicht um seiner selbst willen, sondern vom Standpunkt anderer, im Grunde

[1] Vergl. l. c. S. 29.: „So läßt sich z. B. das viel diskutierte Problem des Unterschiedes zwischen ‚Form' und ‚Inhalt' (bez. ‚Gestalt' und ‚Gehalt') des literarischen Kunstwerkes ohne die Berücksichtigung seines vielschichtigen Aufbaus überhaupt nicht richtig stellen, weil alle nötigen Termini vieldeutig und verschiebbar sind. Insbesondere muß jeder Versuch, das Problem der Form des literarischen Kunstwerkes zu lösen, mißlingen, wenn man stets nur eine aus den vielen Schichten ins Auge faßt und die übrigen außer Spiel setzt, weil man damit übersieht, daß die Form des Werkes sich erst aus den Formmomenten der einzelnen Schichten und aus ihrer Zusammenwirkung ergibt."

[2] „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks", Lwów, 1937 (polnisch).

[3] Vergl. meine *Essentialen Fragen*, Halle, 1925.

[4] In Polen hat sich mit diesem Problem u. a. J. Kleiner in der Abhandlung *Treść i forma w poezji* („Inhalt und Form in der Dichtung", poln.) befaßt. Er behandelt es aber nicht so sehr am fertigen literarischen Werk, als vor allem am Prozeß der Bildung des Werkes durch den Dichter.

späterer Probleme behandelt wird. Man erwägt es nämlich von vornherein *sub specie* der Überzeugung, daß das Kunstwerk überhaupt und das literarische insbesondere auf eine Weise wertvoll sei, die von dem Wertvollsein sowohl anderer Werke menschlicher schöpferischer Tätigkeit, als auch der Naturobjekte grundverschieden ist. Von dieser Überzeugung aus stellt man ein neues Problem auf, das von dem essentialen streng geschieden werden muß. Es lautet:

2. Welche Rolle im Kunstwerk überhaupt und im literarischen Werk im besonderen spielt die Form und welche der Inhalt des Werkes? Oder anders: Worin ist der Wert des (literarischen) Kunstwerkes enthalten, in dessen Form oder in dessen Inhalt oder endlich in ihnen beiden? Oder noch anders: Hängt der Wert des (literarischen) Kunstwerks von dessen Form oder von dessen Inhalt oder endlich von ihnen beiden ab?

Die eben angegebenen Fragen können erst dann eindeutig formuliert werden, wenn 1. das essentiale Problem der Form (des Inhalts) gelöst wird, 2. wenn angegeben wird, um Werte welcher bestimmten Art es sich dabei handelt. So stehen diese Fragen mit den folgenden Problemen im engen Zusammenhang:

3. Was für Werte können in den (literarischen) Kunstwerken überhaupt auftreten? Sind sie nur *einer* bestimmten oder mehrerer verschiedener Arten? Gibt man zu, daß es verschiedene Grundarten von Werten sind, die da in Betracht kommen, so muß man zuerst anerkennen, daß es überhaupt mehrere Grundtypen von Werten gibt. Dann eröffnet sich ein neues Problem:

4. Bilden die ästhetischen (bez. die künstlerischen[1]) Werte einen ganz eigentümlichen, *spezifischen* Werttypus, der sich auf keinerlei andere Werte und Wertarten — wie z. B. die ethischen, die religiösen u. a. — zurückführen läßt, oder ist dies nicht der Fall?

Diejenigen, welche die Spezifität der ästhetischen (bez. künstlerischen) Werte behaupten, werden oft, obwohl ohne einen zureichenden Grund, für „Formalisten" gehalten. Streng gesprochen wäre aber nur diejenige Behauptung „formalistisch" zu nennen, nach welcher die spezifischen ästhetischen (bez. künstlerischen) Werte ausschließlich in der Form des ästhetischen Gegenstandes (bez. des Kunstwerks) enthalten oder von ihr allein abhängig seien. In Wirklichkeit sind aber diese beiden Fragen — nach der Spezifität der ästhetischen Werte und nach ihrer Beziehung zu der Form des Werkes — nicht so eng miteinander verbunden, daß man zu einem solchen Ergebnis notwendig kommen müßte. Nur eine ungenaue Analyse der Probleme kann zu solchen falschen Auffassungen führen.

5. Das Problem der Spezifität der ästhetischen Werte wird zugleich oft mit dem Problem ihrer *Selbständigkeit* vermengt. Es handelt sich in diesem Falle um die Frage, ob die ästhetischen (bez. künstlerischen)

[1] Gewöhnlich werden diese beiden Arten von Werten vermengt. Führt man — entsprechend der Auffassung W. Dorns — den Unterschied zwischen dem Kunstwerk und dem ästhetischen Gegenstand konsequent durch, so muß man auch die entsprechenden Arten von Werten von einander unterscheiden. Vgl. dazu mein Buch „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks".

Werte unabhängig von der Existenz der Werte einer anderen Art — z. B. der ethischen Werte — existieren können. Genauer gesagt: Ist es möglich, daß ein Gegenstand — z. B. ein Kunstwerk — *nur* einen ästhetischen (bez. künstlerischen) Wert besitzt, ohne zugleich einen Wert irgend einer *anderen* Art (z. B. der ethischen) zu besitzen? Oder umgekehrt: Können die ästhetischen Werte, trotz ihrer Spezifität, nur unter der Bedingung existieren, daß demselben Gegenstande, welchem sie eigen sind, noch irgendein Wert einer anderen Art zukommt?

6. Von dem eben angedeuteten muß das Problem der *Unabhängigkeit* der ästhetischen Werte unterschieden werden. Es lautet: Unterliegt ein ästhetischer Wert dadurch, daß er im Bereich desselben ästhetischen Gegenstandes mit Werten anderer Art — z. B. des Wahren oder des Guten — auftritt, einer Veränderung, wächst er dadurch oder verkleinert sich, oder ist er solchen Wandlungen gegenüber vollkommen unempfindlich? Und umgekehrt: Wird der ästhetische Wert durch das Nichtauftreten in demselben ästhetischen Gegenstande eines anderen außerästhetischen Wertes selbst verkleinert oder etwa vergrößert oder hat dies keinen Einfluß auf ihn?

7. Eine wesentliche Rolle in dem gesamten Fragenkomplex spielt endlich das Problem der *Hierarchie* unter den Werten *verschiedener* Art. Im allgemeinen wird es anerkannt, daß man unter den Werten sowohl einer und derselben Art, als auch verschiedener Arten, Unterschiede hinsichtlich ihrer „Höhe“ annehmen muß. Man kann freilich oft nicht sagen, welcher von zwei vorgegebenen Werten „höher“ bez. „niedriger“ sei; man weiß auch nicht, im Hinblick worauf einem Werte im Vergleich zu einem anderen das Höhersein zuerkannt wird und werden soll; trotzdem aber fällt es uns schwer, darauf zu verzichten, Werte auf ihre „Höhe“ und ihr Höhersein zu befragen. Infolgedessen ist man auch bereit, die Höhenunterschiede auch unter Werten verschiedener Art anzuerkennen. Insbesondere ist man von der einen Seite überzeugt, daß die ästhetischen Werte von den ethischen Werten *generaliter* niedriger seien, von der anderen aber, daß dies durchaus nicht der Fall sei, daß also mindestens *manche* ästhetischen Werte höher seien als manche ethischen Werte. Endlich wird auch behauptet, daß überhaupt *keine* Höhenunterschiede unter Werten verschiedener Grundart angenommen werden dürfen. Wie es sich damit in Wirklichkeit verhält, und insbesondere, ob es recht sei, so grundverschiedene Werte, wie es die ethischen und die ästhetischen sind, miteinander zu vergleichen — das ist das Problem der Hierarchie unter den Werten.

Fühlen wir uns in die wesentlichen, obwohl oft verdeckten Motive, die in dem Streite zwischen den Formalisten und den Gehaltsästhetikern die Triebkraft der Argumentation bilden, ein, so erhalten wir den Eindruck, daß die Behauptung über die Spezifität der ästhetischen Werte und ihre Verschiedenheit von den ethischen Werten von den Gehaltsästhetikern gerade aus dem Grunde oft verworfen wird, weil man die Behauptung von der größten Höhe der ethischen Werte aufrechterhalten will und zugleich glaubt, daß dies nur dann möglich sei, wenn nur solche Werte angenommen werden, die untereinander

hinsichtlich ihrer Höhe vergleichbar sind. Dies letztere scheint aber manchen Gehaltsästhetikern nur dann möglich zu sein, wenn man die Homogenität *aller* Werte überhaupt behauptet und somit *alle* Werte zu ethischen Werten macht. Zugleich bringt man sich aber diese verschiedenen Fragen nicht klar zum Bewußtsein und vermengt sie miteinander. Dann aber ist man geneigt, sogar die Behauptung über die Spezifität der ästhetischen Werte oder z. B. über den Unterschied zwischen der Form und dem Gehalte des Kunstwerks oder über das Nichtvorhandensein dieses Unterschiedes für Behauptungen zu halten, welche die Grundlagen der Ethik untergraben und das Heil der Menschheit gefährden. Tatsächlich aber erlaubt die Vermengung so vieler und so verschiedener Probleme weder die einzelnen Probleme zu lösen, noch auf berechtigte Weise vorauszusehen, welche Abhängigkeiten und Beziehungen unter ihren Lösungen bestehen. Der erste Schritt also, der in dieser Lage zu tun ist, liegt darin, daß man sich aller weitgehenden Folgerungen und Voraussagen enthält, daß man die in Betracht kommenden Probleme sorgfältig voneinander scheidet und sie möglichst genau formuliert und daß man zu Anfang nur diejenigen von ihnen zu lösen sucht, die von den Lösungen der übrigen Probleme verhältnismäßig am meisten unabhängig zu sein scheinen. Einen solchen Problemkomplex scheinen diejenigen Fragen zu bilden, die ich hier die „essentialen" Probleme der Form und des Inhalts im Kunstwerk genannt habe. Alles andere also beiseite geschoben, will ich ihnen einige Vorbemerkungen widmen.

II.

Die Schwierigkeit der Aufklärung der Form-Inhalt-Probleme bei dem literarischen Kunstwerke liegt, wie schon bemerkt, vor allem darin, daß man verschiedene, auf mehreren Gebieten wissenschaftlicher Forschung gebildete Begriffe der „Form" und des „Inhalts" miteinander vermengt. Diese Begriffe wollen wir hier voneinander scheiden und zusammenstellen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, alle Begriffe dieser Art berücksichtigt zu haben, die in der Geschichte der Philosophie aufgetreten sind.

1. Das Begriffspaar „Idee-Einzelgegenstand" bei Platon hat Aristoteles durch das Begriffspaar „Form-Materie" ersetzt, freilich unter gleichzeitiger Änderung ihrer gegenseitigen Beziehung. In diesem Zusammenhange ist „Form" das qualifizierende Moment von Etwas, was als Qualifiziertes, Bestimmtes „Materie" (Inhalt, Gehalt) ist.[1] Als Spezialfall davon ergibt sich daraus die Raumbegrenzung eines materiellen Dinges, dessen Gestalt seine „Form" bildet. Dasjenige dagegen, was sich innerhalb dieser Begrenzung vorfindet, ist die „Materie" (In-halt), aber nur in Beziehung zu *dieser* Raumform. Der allgemeine Begriff der Form — in dem jetzt erwogenen Sinne — enthält aber kein Raummoment als solches in sich.

Im allgemeinen Sinne ist „Materie" ein Etwas, das freilich immer

[1] Ich sehe hier davon ab, ob man bei Aristoteles nicht noch andere Begriffe der Form und der Materie finden kann.

durch eine Form *bestimmt* (qualifiziert) wird, das aber zugleich in sich selbst *keine* Bestimmungen, Qualifizierungen enthält und das infolgedessen nicht unter dem Aspekt der sie qualifizierenden Form, sozusagen nicht *mit* ihr zusammen genommen werden darf. Die reine Materie — rein in sich genommen — existiert nicht ohne die sie qualifizierende Form oder in der Isolierung von derselben. Aber in dem Gesamtbestande dessen, was existiert, kann jedes von diesen Momenten — wenn es erlaubt ist, diesen Ausdruck auf „Materie" und „Form" anzuwenden — gedanklich von dem anderen unterschieden werden und in seiner Funktion dem anderen gegenüber als ein auf das andere unselbständige Moment erfaßt werden. Mit Rücksicht eben auf diese Unselbständigkeit läßt sich nicht sagen, daß das Ganze des Gegenstandes (des Seienden) sich aus Form und Materie zusammensetzt — wie dies Aristoteles selbst oft tut, — weil die Rede vom Zusammensetzen nur dort statthaft ist, wo das Zusammensetzende ein abgetrennter oder abtrennbarer Teil (ein „Stück" im Husserlschen Sinne) ist. Trotz solcher und anderer Abweichungen von der aristotelischen Begriffsbildung, wollen wir das jetzt bestimmte Begriffspaar „Form" und „Materie" aristotelisch nennen.

2. Eine in gewisser Hinsicht gerade entgegengesetzte Fassung des erwogenen Begriffspaares scheint diejenige Verwendung der Begriffe „Form" und „Materie" zu sein, die in der heutigen formalen Ontologie im Husserlschen Sinne auftritt. Hier wird gerade das, was das bestimmende, qualifizierende Moment ist, als „Materie" („Inhalt") gefaßt. Jedes von diesen Momenten wird aber auf eigene Weise „geformt". Zum Beispiel die Farbenqualitäten, die ein konkretes Ding bestimmen, bilden ein „materiales" Moment von ihm.[1] Dagegen das Moment des Umschreibens, des Bestimmens selbst, die Struktur des Zukommens, des Eigenschaftseins bildet ein Moment der „Form" dieses Dinges. Solche „formalen" Momente sind übrigens sehr mannigfach und führen zu streng notwendigen, gesetzlichen Zusammenhängen untereinander. Unter ihnen befinden sich auch die „kategorialen" Formen oder — wie Husserl sagt — die „analytisch-formalen" Strukturen.[2] Zu denselben gehört auch die in unserem Beispiel angegebene formale Struktur des „Eigenschaftseins". Die Gesamtheit der den Gegenstand bestimmenden Qualifikationen bildet dessen volle „Materie", ihre formalen Momente dagegen bilden in ihrem einheitlichen Zusammenhange die „Form" des Gegenstandes. Der aristotelische Begriff der „Materie" als dessen, was in sich qualitätslos und unbestimmt ist, entfällt hier ganz, seine Stelle wird aber durch andere Begriffe, wie der des Gegenstandes im Sinne des bloßen Subjekts von Eigenschaften, eingenommen.

Der Begriff der „analytischen" Form ist *seinem Umfange nach* dem Kantischen Begriff der Kategorie nahe verwandt und steht auch in gewisser Beziehung zu dem Begriffe der apriorischen Anschau-

[1] Ich benutze dieses Beispiel, statt eine Bestimmung der „Form" zu geben, weil sie (in dem jetzt erwogenen Sinne genommen) in strenger Allgemeinheit sehr schwer zu fassen ist und weil man zu ihrer befriedigenden Klärung viele vorbereitende Analysen braucht, die hier nicht durchgeführt werden können.

[2] Vgl. E. Husserl: *Logische Untersuchungen*, Bd. II. Unters. III.

ungsformen, soweit man dieselben rein im Sinne gewisser Ordnungsprinzipien faßt. Er ließe sich auch bei Aristoteles finden, wenn man nur manche seiner Aussprüche an der Hand der von Aristoteles verwendeten Beispiele sachgemäß deutete. Natürlich müssen aber bei dem Hinweis auf die Kantische Begriffsbildung zur Vermeidung etwaiger Mißverständnisse wesentliche Vorbehalte gemacht werden. Das, *was* Kant bei seiner Rede von den Kategorien im Auge hat, bildet die „analytische“ Form des Gegenstandes im formal-ontologischen Sinne der Gegenwart. Dagegen die *Weise*, auf welche Kant die Kategorien als reine Verstandesbegriffe bestimmt, sowie seine Theorie ihrer Funktion in der menschlichen Erkenntnis usw. kommt bei dem heutigen formal-ontologischen Sinne der „Form“ nicht in Betracht. Infolgedessen deckt sich der *Inhalt*[1] des Kantischen Begriffes der Form mit demjenigen in der formalen Ontologie verwendeten in keiner Weise.

3. Eine andere Auffassung der „Form“ und des „Inhalts“ steht in enger Beziehung zu der so von mir genannten „Klassenauffassung“ des Gegenstandes,[2] die seit der Zeiten Hobbes’ für jedweden Sensualismus, sensualistischen Empirismus und Positivismus charakteristisch ist. Man faßt nämlich in diesem Falle den Gegenstand als eine Mannigfaltigkeit (Klasse) von Elementen-Teilen auf. Dann bilden diese Teile den „Inhalt“ („Materie“), dagegen bilden die Beziehungen unter den Teilen die „Form“ des so aufgefaßten Gegenstandes.[3] Selbstverständlich können Teile (Elemente), die in diesen oder anderen Beziehungen zueinander stehen und von deren Wahl u. a. auch die „Form“ der aus ihnen gebauten übergeordneten Ganzen abhängt, selbst in dem hier erwogenen Sinne „geformt“ sein, wenn sie selbst aus weiteren so oder anders geordneten Teilen bestehen. Die Form ist hier also auf Teile eines Ganzen, oder anders gesagt, auf den entsprechenden „Inhalt“ relativ. Wenn dasselbe Ganze einmal auf die eine, das andere Mal auf eine andere Weise in verschiedene Mannigfaltigkeiten von Teilen geteilt wird, so erhält man jedes Mal eine andere Form, aber auch einen anderen Inhalt dieses Ganzen. Es existiert hier ferner eine Hierarchie von Formen und Inhalten je nach dem, welcher Ordnung Teile und welcher Ordnung Ganze in Betracht genommen werden. Ob diese Hierarchie sozusagen von unten begrenzt ist, dies hängt davon ab, ob man zugibt, daß es schlechthin einfache Teile (letzte Elemente) gibt oder nicht. Im ersteren Falle müßte zugleich zugegeben werden, daß es Teile gibt, die in sich selbst und einzeln für sich betrachtet nicht mehr geformt wären in dem jetzt erwogenen Sinne. Übrigens wären diese Elemente — an und für sich erwogen — auch kein „Inhalt“. Denn einen „Inhalt“ bilden Teile nur insofern, als sie auf ein übergeordnetes Ganze bezogen werden, unabhängig davon, ob sie letzte oder

[1] In dem in der Logik verwendeten Sinne. Ich komme noch darauf zurück.

[2] Vgl. meine Abhandlung *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes*, Studia Philosophica, Bd. I. Leopoli, 1935, S. 23—106.

[3] Von neueren Autoren vertritt K. Twardowski in seiner Abhandlung *Zur Lehre vom Gegenstand und Inhalt der Vorstellungen* diese Auffassung der „Form“ und der „Materie“. Vgl. I. c. S. 48. ff.

höhere Teile sind. Aber sogar die eventuell anzunehmenden, letzten, nicht mehr zusammengesetzten Teile würden sowohl einen „Inhalt" („Materie"), als auch eine „Form" im Sinne der formalen Ontologie und im aristotelischen Sinne aufweisen.

Die ganze hier durchgeführte Unterscheidung der Form und des Inhalts ist aber insofern mangelhaft, als sie sich des Begriffes des „Teiles" eines Ganzen bedient, welcher bis jetzt nicht genügend aufgeklärt ist, so wichtige und grundlegende Untersuchungen man ihm in den letzten Jahrzehnten auch gewidmet hat.[1] Andrerseits werden bei dieser Unterscheidung oft verschiedene Auffassungen des Gegenstandes miteinander vermengt, insbesondere aber die „Klassenauffassung" mit derjenigen, nach welcher der Gegenstand nichts anderes als ein Subjekt von Eigenschaften mit diesen selbst zusammengenommen ist.[2] Infolgedessen wird der Teil des Ganzen mit der Eigenschaft des Gegenstandes vermengt und eben damit der hier erwogene Gegensatz Form-Inhalt von der aristotelischen und von der formal-ontologischen Gegenüberstellung nicht unterschieden. Um diese verschiedenen Gegenüberstellungen auch terminologisch auseinanderzuhalten, wäre es besser, in dem jetzt erwogenen Falle nicht die Termini „Form" und „Inhalt" zu verwenden, sondern einerseits von der „Anordnung" der Teile in einem Ganzen, anderseits aber von der „Auswahl" dieser Teile in einem Ganzen zu sprechen.

4. Ein ganz anderes Paar von Begriffen „Form" und „Inhalt" ist mit der Unterscheidung zwischen dem *Was* (z. B. existiert) und dem *Wie* (z. B. etwas gegeben wird) verbunden. Dabei soll das Was Inhalt und das Wie Form sein. Da aber die Unterscheidung zwischen dem Was und dem Wie unklar und vieldeutig ist, so zeichnet sich auch die darauf gebaute Gegenüberstellung der Form und des Inhalts durch dieselben Mängel aus. Insbesondere ist es nicht klar, was unter jenem „Was" zu verstehen sei. Aus verschiedenen Erwägungen derjenigen Forscher, die auf diesem Wege die Begriffe „Form" und „Inhalt" gegenüberzustellen suchten, ersieht man, daß für sie das „Was" entweder 1. irgendein Ding (allgemeiner: ein Gegenstand) oder 2. die Natur eines Dinges bez. eines Gegenstandes[3] (das τί εἶναι im aristotelischen Sinne) oder endlich 3. das qualitative Moment der konstitutiven Eigenschaft eines Gegenstandes ist. Gewöhnlich wird aber all dies unterschiedlos in Eins genommen. Eine analoge Vieldeutigkeit weist auch der Begriff des Wie auf, wobei aber dessen Vieldeutigkeit z. T. von der Vieldeutigkeit des Was unabhängig ist. Man kann nämlich wiederum auf Grund der Betrachtungen verschiedener Autoren vermuten,

[1] Grundlegend in dieser Hinsicht war besonders die III. Untersuchung im II. Bde der *Logischen Untersuchungen* E. Husserls. Seit dieser Zeit ist eine Reihe von Büchern und Abhandlungen auf dieses Thema erschienen; das Problem des Teiles und dessen Beziehung zum Ganzen erfordert aber noch immer weitere Erwägungen, deren Ergebnisse der eben besprochenen Unterscheidung zugrundegelegt werden müßten.

[2] Näheres über diese Auffassungen vgl. in der schon erwähnten Abhandlung *Vom formalen Aufbau des individuellen Gegenstandes.*

[3] Über den Begriff der „Natur" eines Gegenstandes vgl. ibidem §§ 12—15. und meine *Essentialen Fragen.*

daß es sich bei dem Wie entweder 1. um die Existenzweise eines Gegenstandes (z. B. um die reale, phänomenale, ideale usw. Seinsweise) oder 2. um die Weise, wie ein Was uns erkenntnismäßig *gegeben* ist (z. B. wahrnehmungsmäßig, phantasiemäßig u. dgl. m.) oder endlich 3. um die Weise, wie ein Etwas *dargestellt* wird. Im letzteren Falle kann z. B. ein Gegenstand in einem System von Erscheinungen oder Ansichten oder mittels eines Systems von Zeichen oder endlich — wie es z. B. im literarischen Kunstwerk der Fall ist — durch eine Auswahl von Sachverhalten auf verschiedene Weisen zur Darstellung gebracht werden. Selbstverständlich können — trotz der Unabhängigkeit der Vieldeutigkeiten der Termini „Was“ und „Wie“ und damit auch der zugehörigen Begriffe „Form“ und „Inhalt“ — nur entsprechend gewählte Begriffe des „Wie“ (der „Form“) einem so oder anders gedeuteten Was zugeordnet werden. Näher kann hier nicht darauf eingegangen werden. Es muß aber betont werden, daß bei der hier betrachteten Gegenüberstellung „Form — Inhalt“ gewöhnlich stillschweigend vorausgesetzt wird, daß einem und demselben Was („Inhalt“) verschiedene Wie („Formen“) in entsprechender Auswahl zugeordnet werden oder mindestens zugeordnet werden können. Dabei soll das Was trotz der Änderung des Wie (der Form) selbst keiner Veränderung unterliegen. Die beiden Glieder sind aber zugleich so gedacht, daß jedes Was mit irgendeinem möglichen Wie und jedes Wie mit irgendeinem möglichen Was in der Einheit eines Ganzen existieren muß.

5. In engem Zusammenhang mit der Idee der Zuordnung bez. der Zugehörigkeit *vieler* verschiedener Elemente oder Momente zu *einem* und demselben Etwas steht eine neue Abwandlung der Gegenüberstellung „Form-Inhalt“. „Form“ ist nämlich das, was *konstant* (in weiterer Folge gemeinsam, art- oder gattungsmäßig) ist, „Inhalt“ dagegen dasjenige, was veränderlich (und in weiterer Folge eigentümlich, individuell) ist.

Übrigens ist diese neue Gegenüberstellung — vermöge bestimmter Begriffsverschiebungen, die bei Aristoteles stattgefunden haben — der aristotelischen Gegenüberstellung der Form und der Materie in gewissem Grade verwandt.

6. Mit dem unter 4. besprochenen Begriffspaar steht eine neue Gegenüberstellung der Begriffe „Form“ und „Inhalt“ in einem gewissen Zusammenhange; man findet sie besonders oft bei den Ästhetikern vor. Sie wird im Hinblick auf zwei verschiedene Wie der Erkenntnisweise oder der Darstellungsweise durchgeführt. Man sagt nämlich: das, was sinnlich wahrgenommen wird, das ist „Form“; was dagegen auf Grund dessen, was wahrgenommen wird, vermeint wird, bildet den „Inhalt“. Diese Gegenüberstellung spielt z. B. in dem Streite zwischen den Hegelianern und den Herbartianern eine wesentliche Rolle. Laurila hält sie für die allein berechtigte und schlägt vor, sie im Gebiete der Kunst bez. der ästhetischen Gegenstände anzunehmen. Aber auch sie ist nicht eindeutig. Auf verschiedene Weise wird vor allem der Ausdruck „sinnlich wahrgenommen“ verstanden. Dies hängt damit zusammen, daß die Theorie der sinnlichen Wahrnehmung bis jetzt zu keinen letzten Ergebnissen geführt hat. Infolgedessen gibt es verschiedene

Auffassungen der sinnlichen Wahrnehmung, von der radikal sensualistischen ab, nach welcher „sinnlich wahrnehmen“ so viel bedeuten soll, wie gewisse „sinnliche Empfindungen haben“, bis an die entgegengesetzte phänomenologische Auffassung, die behauptet, daß in der sinnlichen Wahrnehmung Dinge in ihrer vollen, allseitigen, sinnlich zugänglichen Qualifizierung leibhaftig selbstgegeben sind. Je nach der zugrundegelegten Auffassung nehmen auch die Begriffe „Form“ und „Inhalt“ einen anderen Sinn an. Bei der sensualistischen Auffassung der Wahrnehmung wäre „Form“ nur die vom Wahrnehmenden erlebte Empfindungsmannigfaltigkeit, „Inhalt“ dagegen bildete schon das wahrgenommene, obwohl nach dieser Theorie nicht gegebene Ding. Auf dem phänomenologischen Standpunkte dagegen müßte man die wahrgenommenen Dinge für „Form“ halten, während „Inhalt“ etwas ganz anderes sein müßte; was es aber wäre, das würde von besonderen Umständen abhängen. In einem Falle würde man z. B. den in einem Werke der Malerei *dargestellten* Gegenstand für „Inhalt“ halten müssen, die „Form“ bildete dann die mit Farben bedeckte Leinwand des Bildes — oder allgemein gesprochen: der darstellende Gegenstand. Aber auch bei dieser Bestimmung des „Inhalts“ haben wir mit einer Vieldeutigkeit zu kämpfen. Denn vieldeutig ist der Ausdruck „dargestellter Gegenstand“, wenn man darunter unbestimmt dasjenige versteht, was auf Grund der sinnlichen Wahrnehmung des „Bildes“ (d. h. hier nur der mit Farben bedeckten Leinwand) vermeint wird. Man kann nämlich hiebei entweder z. B. die dargestellten Dinge und Menschen oder den psychischen Zustand der dargestellten Menschen oder die Situation, in welcher sich diese Menschen befinden oder endlich — wie oft gesagt wurde — eine bestimmte „Idee“ verstehen, welche durch die im Bilde dargestellte Sachlage zum Ausdruck gebracht wird. So können hier der *einen* Form verschiedene „Inhalte“ gegenübergestellt werden.

7. Eine Umkehrung der eben besprochenen Auffassung von Form und Inhalt bildet eine andere Auffassung, deren sich z. B. J. Kleiner in der oben erwähnten Abhandlung bedient und die neokantischen Ursprungs ist. Unter „Inhalt“ wird nämlich oft das verstanden, was *gegeben*, was *vorgefunden* wird. Unter „Form“ versteht man dann aber das, was „aufgegeben“ ist, was wir also so oder anders erst bilden, erreichen sollen. Sobald aber dieses aufgegebene Etwas bereits erreicht wird, sobald es schon „fertig“ vorliegt, wird es selbst zum „Inhalt“ und zum Ausgangspunkt neuer „Aufgaben“, neuer Formungen oder „Formen“. Wir haben es also hier wiederum mit einer relativen Auffassung zu tun. „Form“ und „Inhalt“ ist hier durchaus auf eine bestimmte Phase des Formungsprozesses relativ, wobei dieser Prozeß nach den Vertretern des Marburger Neukantianismus im Prinzip unabschließbar sein soll. Alles kann also in einer bestimmten Phase „Form“ und zugleich auch alles — obwohl von einem anderen Standpunkte aus — „Inhalt“ sein.

8. Einen Spezialfall des vorherigen Falles, aber zugleich auch eine Abwandlung von ihm, bildet diejenige Auffassung der „Form“ und des „Inhalts“, nach welcher das sog. „Material“ (der Rohstoff) — also

dasjenige, was erst durch eine besondere „Bearbeitung" zu einem bestimmten Dinge werden soll — den „Inhalt" bildet. Der aus diesem Rohstoff gebildete Gegenstand soll die „Form" sein. Insbesondere also ist „Form" in diesem Falle das durch den Künstler mittels der Bearbeitung des Rohstoffes gebildete Kunstwerk. Genauer gesprochen wäre aber nicht das Kunstwerk selbst, sondern nur die Gesamtheit der durch den Künstler im Rohstoff hervorgebrachten neuen Eigenschaften, die der Rohstoff früher nicht besaß und die das fertige Kunstwerk von dem noch „ungeformten" Material unterscheiden, für „Form" zu halten.

9. Endlich ist es noch eines Begriffes des „Inhalts" und korrelativ der „Form" zu gedenken, der mit den schon besprochenen zunächst in gar keinem Zusammenhange zu stehen scheint. Es handelt sich nämlich um denjenigen Begriff des „Inhalts", der in der *logischen* Sphäre oder auch im Gebiete der sprachlichen Gebilde seine Stätte hat. Er ist bei Betrachtung des literarischen Werkes von besonderem Interesse. Genauer besehen, sind es übrigens mehrere verschiedene Begriffe von „Form" und „Inhalt", von denen einzelne ihre Verwandtschaft mit den schon besprochenen Begriffen aufweisen.

In der traditionellen Logik sprach man vom „Inhalt" und vom „Umfang" des Begriffs, wobei man unter „Begriff" nur die sog. „gegenständlichen Begriffe" im Sinne A. Pfänders oder — bei anderen Logikern — die Namen verstanden hat. Den „Inhalt" des Begriffs definierte man dabei traditionell als die Gesamtheit der sog. gemeinsamen Eigenschaften der unter den Begriff fallenden Gegenstände, unter „Umfang" dagegen hat man die Gesamtheit dieser Gegenstände selbst verstanden. Den „Umfang" können wir hier beiseitelassen. Was aber den „Inhalt" des Begriffs betrifft, so wäre es besser, statt die im Begriff vermeinten „gemeinsamen" Eigenschaften seines Gegenstandes, die Gesamtheit der sie vermeinenden (bezeichnenden, bestimmenden), im Begriff selbst enthaltenen Intentionen für den „Inhalt" des Begriffs zu halten.

Genauere Analysen, die ich andererorts durchgeführt habe,[1] zeigen, daß man in den Bedeutungen der Namen, die mindestens für das sprachliche Gegenstück der Begriffe im logischen Sinne gelten können, den materialen und den formalen Inhalt unterscheiden muß,[2] wobei neben diesen beiden Inhalten noch andere Elemente der Namensbedeutung zu berücksichtigen sind, und zwar der von mir so genannte intentionale Richtungsfaktor und die existentialen Momente. Für unsere Zwecke wäre es zulässig, die Gesamtheit der in der *vollen* Bedeutung eines Namens enthaltenen Intentionsmomente für den „Inhalt" des Namens, dagegen die Weise, wie dieselben in der Bedeutung angeordnet sind, für seine „Form" zu halten. Ähnliches ließe sich auch in Bezug auf die Bedeutung des Verbum finitum sagen.

Sobald aber ein Name oder ein Verbum finitum als Glied eines

[1] Vgl. R. Ingarden: *Das literarische Kunstwerk,* § 15.

[2] Der materiale Inhalt eines Namens besteht aus denjenigen Intentionsmomenten der vollen Bedeutung eines Namens, welche die Materie des intentionalen Gegenstandes des betreffenden Namens bestimmen, wogegen der formale Inhalt die Form desselben Gegenstandes (im formal-ontologischen Sinne) bestimmt.

Satzes auftritt, bildet seine volle (d. h. geformte) Bedeutung neben den Bedeutungen der im Satze auftretenden funktionierenden[1] und insbesondere der syntaktisch funktionierenden Wörter, die *inhaltlichen* Bestandteile des Satzsinnes. Diese inhaltlichen Bestandteile sind aber im Satze nicht bloß auf bestimmte, für den Satzsinn charakteristische Weise angeordnet, sondern — vermöge der syntaktisch funktionierenden Wörter — üben sie zugleich im Ganzen des Satzsinnes besondere intentionale Funktionen aus. Die Anordnung der inhaltlichen Bestandteile des Satzsinnes fügt sich übrigens im allgemeinen den syntaktischen Funktionen, so daß diese s. z. s. das regierende Element im Aufbau des Satzsinnes sind. Die Gesamtheit dieser Funktionen und die Anordnung der inhaltlichen Bestandteile des Satzsinnes bildet die *Form* des Satzes.[2] Und zwar kann dabei einerseits die *allgemeine* Form des Satzes überhaupt, andrerseits die *besondere* Form, die einem ganz bestimmten Satz eigen ist, unterschieden werden. Geht man von einzelnen Sätzen zu einem Satzzusammenhang über,[3] welcher sich in einer Mannigfaltigkeit von zusammenhängenden Sätzen konstituiert, so bilden wiederum die *vollen* (schon geformten) Sinne der einzelnen Sätze die *inhaltlichen* Bestandteile des Satzzusammenhanges, so daß dann die Gesamtheit dieser Sinne den „*Inhalt*" des betreffenden Satz*zusammenhanges* bildet. Dieser Inhalt ist aber seinerseits entsprechend geformt. Und zwar ergibt sich seine Form aus der Anordnung der betreffenden Satzsinne, als auch aus den s. z. s. syntaktischen Funktionen höheren Grades, welche die einzelnen Sätze im Ganzen des Satzzusammenhanges ausüben. So hat man es hier mit einer Reihe von immer neuen „Inhalten" und „Formen" zu tun, die alle im Gebiete des Sinnes bez. der Bedeutung ihre Stätte haben und die — formal gesprochen — alle demjenigen Gegensatz „Form-Inhalt" verwandt sind, welcher oben unter 3. besprochen wurde.

Betrachtet man das *Ganze* des literarischen Werkes und stimmt man der von mir vorgeschlagenen Auffassung dieses Werkes als eines *mehrschichtigen* Gebildes zu, so kann man den *vollen* (also geformten) Sinn des die ganze Bedeutungsschicht des Werkes bildenden Satzzusammenhanges in der Gegenüberstellung zu den übrigen Schichten des literarischen Werkes in einem ganz besonderen Sinne „Inhalt" dieses Werkes nennen. Und zwar deswegen in einem ganz besonderen Sinne, weil *dieser* Begriff des „Inhalts" gar kein Analogon zu den schon besprochenen Auffassungen des „Inhalts" hat und nur auf dem Gebiete des literarischen Werkes — im *weiten* Sinne des Wortes — seine Stätte hat.

Die eben durchgeführte Aufzählung der verschiedenen Paare der Begriffe „Form" und „Inhalt" (der „Materie", des „Gehalts") — so

[1] Über funktionierende Begriffe vgl. A. Pfänder: *Logik*, S. 299 ff.

[2] Gewöhnlich wird unter Form des Satzes ein Schema verstanden, in welchem die Inhalte der „Termini" durch Veränderliche ersetzt und die funktionierenden Wörter und die den Terminis eigenen syntaktischen Funktionen als Konstante erhalten werden. Im Grunde ist dies nichts anderes, als die „Form" in dem oben bestimmten Sinne.

[3] Über den Satzzusammenhang vgl. *Das literarische Kunstwerk*, § 23.

unvollzählig sie auch ist — zeugt genügend deutlich davon, in einem wie hohen Grade verschiedenartige Angelegenheiten mit diesen beiden Worten benannt werden. Es ist zugleich klar, daß je nach dem Sinne, in welchem diese Worte verwendet werden, andere Behauptungen über die Beziehungen zwischen „Form“ und „Inhalt“ wahr sind. Infolgedessen hat auch die Leugnung des Unterschiedes zwischen Form und Inhalt, die bei manchen Forschern auftritt, so lange keinen wissenschaftlichen Wert, als man die verschiedenen Begriffe der Form und des Inhalts nicht auseinanderhält und auch nicht deutlich sagt, in welchem Sinne von „Form“ und „Inhalt“ dabei gesprochen wird.

III.

Wenn wir nach diesen Vorbereitungen und unter Zugrundelegung der Ergebnisse, zu welchen die Erforschung des Wesens des literarischen Werkes geführt hat, sagen wollten, was in ihm „Form“ und was „Inhalt“ ist, so müssen wir vorerst der Reihe nach untersuchen, ob und inwiefern die oben zusammengestellten Begriffe der „Form“ und des „Inhalts“ an das literarische Werk angewendet werden können.[1] Es würde sich vielleicht dabei zeigen, daß der Inhalt eines jeden der unterschiedenen Begriffe der Sachlage, welche im literarischen Werk vorliegt, entsprechend angepaßt werden muß. Es ist auch wahrscheinlich, daß die Analyse des literarischen Werkes uns zwingen wird, ganz neue Begriffe von Form und Inhalt einzuführen. All dies stellt uns vor Aufgaben, die im Rahmen eines kurzen Aufsatzes nicht erledigt werden können. Sie müssen aber erschöpfend und mit großer Genauigkeit gelöst werden, wenn die Auseinandersetzungen zwischen den Formalisten und den Gehaltsästhetikern die Sphäre primitiver und verworrener Phrasen verlassen und auf wissenschaftliche Weise behandelt werden sollen.

Man muß dabei seine Aufmerksamkeit noch auf folgende Angelegenheiten lenken, die ihrerseits auf die Kompliziertheit der ganzen Problemsituation hinweisen:

1. Man muß zwei verschiedene Fragen auseinanderhalten: *a)* Was „Form“ und was „Inhalt“ — in einem der unterschiedenen Sinne — im literarischen Werk *überhaupt* ist (wenn es sich also lediglich um die *allgemeine* Struktur des literarischen Werkes überhaupt handelt), *b)* was „Form“ und „Inhalt“ in einem ganz *bestimmten* literarischen Individuum — z. B. in den *Polnischen Bauern* Reymonts oder im *Faust* Goethes — ist. In allgemeinen philosophischen Erwägungen kann natürlich nur die erste Frage beantwortet werden, die zweite dagegen kann nur im Rahmen der beschreibenden Analysen der positiven Literaturwissenschaft behandelt werden, selbstverständlich aber unter Zugrundelegung der Ergebnisse, welche die allgemeine Betrachtung liefert.

2. Das literarische Werk — wie ich andererorts zu zeigen suchte[2] —

[1] Es ließe sich übrigens zeigen, daß alle von mir unterschiedenen Begriffspaare sowohl in einzelnen Analysen, als auch in allgemeinen Betrachtungen durch verschiedene Forscher an das literarische Werk angewendet wurden.

[2] Vgl. *Das literarische Kunstwerk*, XI. Kap.

ist einerseits ein mehrschichtiges Gebilde, andrerseits aber ein Gebilde, das eine „Spannweite" (eine Ausbreitung) vom Anfang bis ans Ende hat. Dies erlaubt uns im Ganzen des Werkes zweierlei Teile zu unterscheiden: *a)* die einzelnen Schichten, *b)* die einzelnen Phasen des Werkes, die sich in seinem Ganzen deutlich voneinander abheben (wie z. B. die einzelnen Kapitel eines Romans, Akte eines Dramas u. dgl. m.). Wenn wir an diese Teile *verschiedener* Art die früher *sub 3.* besprochenen Begriffe „Form" und „Inhalt" anwenden wollten, so müßten wir bei dem Versuche der Bestimmung, was in diesem Falle „Form" und was „Inhalt" sei, verschiedene *Weisen der Betrachtung* der ganzen Angelegenheit berücksichtigen. Und zwar:

a) die rein „anatomische" Betrachtungsweise bei alleiniger Berücksichtigung des Werkes selbst,

b) die deskriptiv-phänomenologische Betrachtungsweise der Konkretisation des literarischen Werkes,

c) die funktional-ästhetische Betrachtungsweise.

Erklären wir uns näher:

Wenn wir die einzelnen Schichten des Werkes, die sich freilich voneinander nicht ablösen lassen, aber vermöge der Andersheit ihrer Grundelemente (hier der Wortlaute und der sprachlautlichen Gebilde höherer Ordnung, dort der Bedeutungseinheiten usw.) voneinander wesensverschieden sind, für Teile des Werkes halten wollen, so können wir die Schichten für den „Inhalt" (oder im Sinne der von mir vorgeschlagenen Terminologie für den Auswahl von Teilen) des Werkes halten. Es fragt sich aber, was in diesem Falle die Form des Werkes wäre? Im Sinne dessen, was wir im vorigen Kapitel *sub 3.* gesagt haben, wäre „Form" des Werkes in diesem Falle die Anordnung der Teile oder anders gesagt, die Gesamtheit der Beziehungen, die unter den Schichten des Werkes bestehen.[1] Gerade aber bei dem Versuche der näheren Aufklärung dieser Beziehungen spielen die eben unterschiedenen Gesichtspunkte der Betrachtung eine wesentliche Rolle. Wenn es sich nämlich um die rein „anatomische" Betrachtungsweise handelt, so ist die Gesamtheit der Beziehungen (der Anordnung der Teile) ausschließlich durch die allgemeinen Eigenschaften der einzelnen Schichten bestimmt. Zu der „Form" des literarischen Werkes im allgemeinen wird in diesem Sinne u. a. die *konstitutive* Rolle der Bedeutungsschicht für die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten, sowie andrerseits die Abhängigkeit und Abgeleitetheit der letzteren von der ersteren usw. gehören. Wenn wir dagegen den deskriptiv-phänomenologischen Standpunkt einnehmen und die Beziehungen zwischen den Schichten des Werkes so deskriptiv zu fassen zu suchen, wie sie sich uns bei unmittelbarer anschaulicher Erfassung des konkretisierten Werkes zeigen, so tritt die Bedeutungsschicht in den Hintergrund zurück, sie wird fast unmerklich,

[1] Ich behaupte natürlich nicht, daß es gerade dieser Begriff der Form und des Inhaltes des literarischen Werkes war, den man in den bisherigen Erwägungen vor allem im Auge gehabt und den man in den Auseinandersetzungen zwischen den Formalisten und den Gehaltsästhetikern gesucht habe. Es ist aber ein Begriff, der bei genauerer Analyse interessante und wichtige Perspektiven eröffnen kann.

als wenn sie durchsichtig wäre. In den Vordergrund tritt dagegen die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und verdeckt im gewissen Sinne die Bedeutungsschicht. Wenn dieselbe sich trotzdem im Ganzen des konkretisierten Werkes fühlbar macht, so geschieht es nur wegen des eigentümlichen Moments der Rationalität, das sie in das Werk einführt. Sonst zeigt sie sich dem Leser nur insofern, als es in ihr besondere Eigenheiten der Sinneinheiten gibt, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich lenken und infolgedessen selbst zur abgehobenen Erscheinung gelangen — z. B. wenn der Sinn der Sätze sehr verwickelt ist und dem Werke den Charakter der „Schwere“ oder der „Undurchsichtigkeit“ verleiht. Auch die Beziehung zwischen der gegenständlichen Schicht und der Schicht der Ansichten ändert sich sichtlich bei Änderung der Betrachtungsweise. Rein „anatomisch“ sind diese beiden Schichten voneinander verschieden und unterscheiden sich auch hinsichtlich ihrer Konstitutionsgrundlage: während die gegenständliche Schicht durch Satzsinne entworfen wird, schöpft die Schicht der Ansichten ihre Existenz z. T. aus den schon konstituierten dargestellten Gegenständlichkeiten, z. T. aus manchen Elementen der Bedeutungsschicht und z. T. endlich gründet siein manchen Eigentümlichkeiten der sprachlautlichen Schicht. Anatomisch ist sie also etwas, was zu der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten hinzukommt. Dagegen im konkretisierten Werke zeigen sich diese beiden Schichten phänomenal als so eng miteinander verwachsen, daß es bei der Analyse einer besonderen Mühe bedarf, die Ansichten und die durch sie zur Erscheinung gebrachten Gegenstände zur Abhebung zu bringen. Die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, die anatomisch den Bedeutungen gegenüber die Trägerfunktion ausübt, sinkt bei phänomenaler Erfassung des konkretisierten Werkes zur Rolle eines bloßen Accompagnements, zu einer Art Begleitserscheinung nieder, die zwar auf die Eigenschaften und Elemente der beiden letzten Schichten nicht ohne Einfluß bleibt, die aber zugleich zu ihnen in deutlicher Distanzstellung steht. Natürlich muß dann auch die Gesamtheit der Beziehungen unter den Schichten des Werkes („Form“ *sub 3.)* eine ganz andere sein, als sie sich von anatomischem Standpunkt aus darstellt. Diese beiden „Formen“ des literarischen Werkes — die „anatomische“ und die deskriptiv-phänomenologische — stehen übrigens in enger Beziehung zueinander und die zweite ist von der ersten abhängig. Keine von ihnen ist somit bloß scheinhaft. Nur die besondere Beziehung, in welcher das konkretisierte Werk zu dem Leser steht, sowie die Erfordernisse der anschaulichen Erfassung des Werkes bewirken es, daß es zu diesen Verschiebungen in der „Form“ des Werkes gelangt.

Wenn wir endlich bei dem Versuch der Bestimmung der Form des literarischen Werkes (im erwogenen Sinne) nach jener Auswahl der Beziehungen unter den Schichten des Werkes fragen, die für die Bildung des literarisch-ästhetischen Gegenstandes konstitutiv sind, so gestaltet sich die Form des Werkes wiederum auf eine andere Weise. Denn nicht alle Beziehungen unter den Schichten des Werkes spielen dabei überhaupt eine Rolle und wenn sie sie spielen, ist sie nicht in jedem Falle dieselbe. Näher kann hier darauf nicht eingegangen werden.

Ähnlich stellt sich die Sachlage dar, wenn wir die Beziehungen unter den Teilen des literarischen Werkes im Sinne der einzelnen aufeinanderfolgenden *Phasen* betrachten. Bereits die bloße Feststellung, *welche* Teile (Phasen) des Werkes wir für diejenigen Teile nehmen, im Hinblick auf welche dessen „Form" (Anordnung der Teile) untersucht werden soll, ist in großem Maße von der Betrachtungsweise abhängig. Vom rein anatomischen Standpunkt aus gesehen, werden die relativ ursprünglichen, sich voneinander strukturell abscheidenden Teilen-Phasen diejenigen sein, welche (bei Berücksichtigung aller vier Schichten des Werkes) durch die einzelnen satzmäßigen *Bedeutungseinheiten* bestimmt sind. Deskriptiv phänomenologisch gesehen, wird es im *normalen* Falle ganz anders sein: die sich phänomenal gegenseitig abscheidenden Teile, Phasen des Werkes werden nämlich durch Prozesse oder Ereignisse in der Schicht der dargestellten *Gegenständlichkeiten* bestimmt. Die auf diese Weise von der Art der Betrachtungsweise abhängige Verschiedenheit der Bestimmung der Teile-Phasen zieht natürlich auch eine Verschiedenheit der Beziehungen unter den so oder anders bestimmten Teilen (also der „Form") nach sich. Aber die Verschiedenheit der Betrachtungsweise führt auch unmittelbar zu Abwandlungen der „Form" des Werkes. In dem rein anatomisch und ohne Bezugnahme auf die Bedingungen der anschaulichen Erfassung betrachteten literarischen Werke bildet die „Aufeinanderfolge" der Phasen eine absolut eigentümliche Beziehung, die in sich kein zeitliches Moment enthält.[1] Wenn wir dagegen das literarische Werk genau so nehmen, wie es sich uns während der Lektüre in einer Konkretisation präsentiert, dann erhält diese Beziehung einen ausgesprochen zeitlichen Charakter. Dabei unterliegt noch eine Reihe von Beziehungen zwischen den Phasen-Teilen in Folge der Wirkung der Zeitperspektive einer deutlichen Verwandlung usw.[2]

Ähnliche Unterschiede, die sich aus der Verschiedenheit des Gesichtspunktes ergeben, von welchem aus wir das Problem der sog. „Form" und des „Gehalts" des literarischen Werkes betrachten, muß man auch bei der Erwägung der „Form" in den *anderen* früher unterschiedenen Bedeutungen dieses Wortes berücksichtigen. Wir können hier nicht näher darauf eingehen.

3. In meinem Buche *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes* habe ich den wichtigen Unterschied zwischen dem literarischen Kunstwerke selbst und dem literarisch-ästhetischen Gegenstande (d. h. derjenigen Konkretisation des literarischen Werkes, die im ästhetischen Erlebnis zur Konstitution gelangt) zu zeigen versucht. Dieser Unterschied bewirkt, daß die Analyse der „Form" und des „Inhalts" — in den verschiedenen behandelten Bedeutungen — gesondert für das literarische Kunstwerk und gesondert für den literarischen ästhetischen Gegenstand geführt werden muß. Bei der letzteren erwartet uns auch manche Überraschung, die man heute im allgemeinen nicht einmal genau voraussehen kann, weil die Theorie des ästhetischen Gegenstandes

[1] Vgl. *Das literarische Kunstwerk*, § 55.

[2] Vgl. *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*, Kap. II, zum Teil bereits in dem Buche *Das literarische Kunstwerk*, § 36.

sich bis jetzt im Wickelzustande befindet. Die Ergebnisse, die man bei der Analyse der „Form“ und des „Inhalts“ des ästhetischen Gegenstandes wird erreichen können, werden uns auch erst erlauben, von dem rein essentialen, zu den anderen, früher angedeuteten Problemen überzugehen. Augenblicklich ist dies noch nicht möglich.

Wie man sieht, ist der ganze Problemkomplex „Form-Inhalt“ des literarischen Werkes gar nicht so einfach, wie dies manchmal auch bedeutenden Forschern zu sein scheint. Wer sie aber für einfach und leicht hält und glaubt, daß man ihn auf einigen Seiten erledigen kann, der hat die eigentlichen Probleme, die da vorliegen, nicht einmal geahnt.

(Lwów, Polen.) *Roman Ingarden*

THE PLACE OF POETRY IN HUMAN LIFE

It is sometimes useful to attempt a short statement of the place which poetry takes, or ought to take, in human life and society. This is what I propose to do here, presenting a theme for argument rather than a fully argued essay.

Poetry is capable of yielding profound ideas on the meaning of existence, and also of inspiring us with ideals for practice. But the essence of poetry is not to be found either in the speculative or the practical sphere, but in the contemplative. Let me illustrate what I mean. Whether — let us say — Lucretius solemnises the creed of Epicurus, or Shakespeare unfolds a tragedy of the human soul, the highest experience which they give is purely imaginative, transcending thought, transcending action. We do not want to argue against the materialism we hate, or to interfere in the heart-rending course of the play's destiny.

So long as we do not impose too rigid a scheme on life, we may well distinguish in it the three spheres which I have indicated — action, thought and contemplation. We may go further and suggest that a proper balance of these is needed for the health of the individual and, still more plainly, for that of society. In the present age the balance has been upset. It is a time of fear and change and insecurity of conflicting ideas as to social and political good. The world is obsessed with the question what is going to happen next, and the dominant cry is for practical planning and doing. Thought suffers through being tied down too much to the service of action. Contemplation, in a restless atmosphere, suffers unspeakably more.

What, then, is the poet to do? It is right that he should be deeply concerned in the problems of his age. It is right that he should have practical ideals and perhaps it is right, when he is young, that his ideals should defy all wisdom. How natural, then, is the impulse to use his gifts directly (and somewhat wildly) in the active service of his fellow men! Very often he will think that poetry has little worth in a time such as the present, unless the poet, the "unacknowledged legislator", takes upon himself to persuade and teach and lead. And sometimes, alas, the critic and the theorist encourage him to think that poetry can go so far as to take the place of religion and redeem society.

Now I am not denying that the poet can influence the action of his fellows. Verse may be a good vehicle for propaganda, at least among intellectuals, who may, in turn, be centres of influence. But unless the poet creates by his work, first and foremost, an imaginative experience

which is good for its own sake and quite apart from any results in action, he is failing in the one specific service to society which only he, in company with other artists, can render. For the work of an artist, so far as it is truly a work of art, belongs to the sphere of contemplation, and the imaginative experience which it creates is good in itself; it is complete, it does not point us to anything beyond, it does not — like thought or action — look for results to flow from it. Yet at the same time, imaginative experience is a part of living, just as friendship, which is also good in itself, is a part of living; and so, although of value as an end, it also has value as a means to the total good of life. In particular, it encourages the habit of contemplation, which is an element in the good life. In a time of unrest, when action has undue prominence, many people lose altogether the leisure or the mood to contemplate. The arts are then the medicine which they need. It is when people are deaf to poetry that poetry is needed most. Let the poet remember this, when he seems to himself to be a voice crying in the wilderness, and crying in vain. There are men of action in plenty, and of every quality. Let him not join their ranks; for poets are few, and poetry, at the last, shall not fail.

There is a true, as well as a false, doctrine of art for art's sake. The false doctrine teaches that the poet should avoid intellectual and moral themes, taking, for preference, subjects that are purely sensuous and remote from the serious problems of life. Exquisite poems, lovely in vowel play and rhythm, have been written in this belief, but they are minor poems and often as trivial as they are exquisite. Fortunately the belief is not in fashion now. You cannot shut out intellectual fervour and moral indignation without falling into a poverty and shallowness of emotion, that spell the decadence of art. And where contemplation has little to work upon but the embroideries of technical skill, it must be content with a minor place indeed, in comparison with the action that is needed in a suffering world.

The true doctrine of art for art's sake is a notable contrast. It asserts that the whole of experience, the inner and the outer world, is within the domain of poetry, the problems of the mind no less than the aspirations of the heart. There is only one qualification to this statement. Let me express it, first, in regard to the material which poetry draws from the sphere of action. That material, whatever it be — physical horror, sensual desire, the longing for social justice, or the deeds in which these and a thousand other impulses find their outlet — must, through the quiet but intense energy of the imagination, be removed from the crudity of action and pass into the sphere of contemplation.

The same holds good of all that is taken from the sphere of thought. Mere persuasiveness and brilliance of thinking must, for art's sake, be transcended. Art is fully achieved only in the imagination. In an intellectual poem that is truly a poem, the argument is a secondary matter. Its value, however great, is subsidiary to the poetic value, and waits to be realized until we pass from the single whole of imaginative

experience to something of lesser importance, namely, the complex relations of analysis.

To conclude, then, there is no reason why the modern poet should withdraw from the troubles about him. Quite the contrary. He may take, if he will, the current social or political theme and let it enter deeply into his soul; he will have a difficult but not impossible task, if he strives (as he should) to transfigure it in the sphere of contemplation, and not merely to argue and preach. Another poet, equally sensitive to the world's tumult, may not set out to deal with it explicitly at all; nevertheless, the *tone* of his work may reflect the gravity of the age in an answering gravity and depth.

I do not forget that the work of the poet is conditioned by the language in which he writes; his is the most national of all arts, the one which least easily travels to other lands. But there will be a bond, intangible but very real, between the poets of different countries, whose work breathes a common concern for humanity. They may, between them, contribute something towards that contemplative experience for lack of which an unquiet world is starved.

(London.) *George Rostrevor Hamilton*

SOME PROVOCATIONS TOWARDS AN ÆSTHETIC

"By provocations I mean statements that solicit thought... An ordered treatise on aesthetics necessitates insistence on the very doubtful as an underprop to what is clear as daylight, and this ends in the travesty of the whole perspective."

Extract from the "Preamble".

Provocations VI

Obsessed by the success of science, most minds today think of the difference between great art and poor as residing in the vision, that is in the copied rather than in the copy. And art is never a copy.

Till the middle of the last century the work of art was not valued chiefly as a copy of anything whether in nature or in a vision. Connaisseurs knew that value resided in the use of materials and in the choice of forms, colours and textures, and would have the nobility and dignity of the character which presided over its creation.

What was meant by Michelangelo seeing the figure waiting to be released from the stone, was precisely the opposite of his having a vision to copy. His imagination felt able to take advantage of all the limitations imposed by a particular block ; he would find the figure, not copy it as he carved. Workmanship and creation were fused.

Possibly Blake was the first to introduce the vision, preexisting and copied even to minute particulars, but he was not listened to till 50 or 60 years after his death.

The truth is that we see nature devoid of all the characters of representation, such as united surface, workmanship, outlines etc.

Every photograph has a surface which distinguishes it absolutely from any direct view.

Those who pretend to paint what they see, talk nonsense, for what they paint must have the characters of representation, which what they see never has.

Those who model get far nearer to objective facts, if they want to, but the substance used is always different and usually utterly unlike that of the object represented. And this likeness or unlikeness of substance has of course nothing to do with the art-value.

Apart from diseases of the eyes we all see nature the same, for these diseases are recognized as deviations from the normal which instruments also establish and agree with.

The mind interprets but does not change what the eye sees, unless the eye is tampered with as when a man in drink sees double.

Our interpretations may be mistaken or mad, but their wrongness or madness will be intimately associated with our means of description, as when the describer does not know how to use words or is carried away by some strong emotion such as fear and mixes imaginations into description or is mesmerized to see what is not there. Mere inattention accounts for innumerable travesties.

Realistic art is stupid art ; though realism is one of the characters most commonly found in great works of art, it must have been used for the sake of effect, not followed for its own sake.

The artist must respect and be prompted by his means first : in a secondary sense by his subject.

As on a pot or on a cathedral no matter how unlike the object the representation is, so long as it shows exquisite taste in placing and in the use of materials, and bears the imprint of a *fine* mentality. This "fine" does not refer to ethics but rather to choice in the sense that the man did what he wished to do or if you prefer willed to be what he was. He neither wanted to know more about the object, or to use his material in an unheard of way, but made the best of the knowledge and skill that had come to him. He was an artist uninfluenced by the alien ideals of science.

Provocations VII

Everyone feels that truth is essential to works of art. Many jump to the conclusion that sound information imparts this truth. How childish this appears in view of the history of art ! Art shows us in what the artist found delight, what aroused his admiration ; such truth to impulse is essential. The theme may be a symbol, a convention, a pattern or choice proportions in materials, workmanship and emphasis, almost anything as soon as verisimilitude. Common natures tell us the truth about what they see and think far too often and neglect to exert any power even over the dupes who approve their purpose.

Some dodder about "volumes" and "feeling the air circulate among solids"; but such qualities have been achieved in quite bad pictures as well as in good ones. They are general characters of no necessary value. There are supreme masterpieces which never attempted these feats of representation.

In a successful work of art every character is essential to the effect, though success is never due to any shared with other works, but solely to what is peculiar to each, that is to the fusion, the poise, the control.

All the various aims differentiated in "*Art Now*" by Herbert Read determine general characters and can have no value, save when a particular success has been achieved, any more than those they desire to outmode.

I sometimes stop in an exhibition before portraits of very beautiful

places which make me long to travel to them, yet the picture may be one I could not endure on my walls, not because it is unskilful, but because the artist had concentrated on his subject and forgotten to invent and delight by the use of pigment and brush and had even ignored obvious opportunities for establishing divine proportions.

The artist is not merely a reporter, not merely a craftsman, his opportunities include great varieties of choicefulness, large sections of which our doctrinaire moderns rule out: many of them think imagination is a liar.

Others make a similar prison of theoretical abstractions. They are not humble enough to be human and dread appearances because the realist glories in them.

But no creator ever confuses the image he makes with the appearance he observes ; for him they belong to necessarily diverse categories. He can never mistake the excellence of the one for that of the other as the bad artist and philistine do.

A wrong theory, like any other defect, need not deprive an artist of success on occasions when the poise of his being triumphs over handicaps.

Our intellects have been far better trained than our senses. We are besides cowed by the immense prestige of science, and pretend that aesthetic successes depend on the truth of generalizations, as those of science do.

Accepted literally this bias should imply that aesthetic value can be measured by exact instruments, or result from the discovery of a more comprehensive generalization and is within the capacity of all who understand a formula. As though knowledge of laws and of mathematics could ever create a work of art or even the emotion of sensuous admiration !

Not deductions from general principles, but refinements on private experiences, advance taste. Therefore in art new ideas are as helpless as old ones, and revolutions of opinion go round like the sails of a toy-mill.

An artist is full of wonder and expectation ; and governed by these passions alone, can hand and eye serve intense appreciation.

Success in art depends on an artist's skill attaining perfect poise with his creative avidity.

Familiarity with the materials employed may then fecundate better than deluges of ideas.

As soon as passionate preference departs, value fades out from both creation and appreciation.

(London.) *Thomas Sturge Moore*

ENTSCHEIDUNGEN

Es soll versucht werden den Prozeß zu durchleuchten, der jeder literaturwissenschaftlichen Arbeit vorangeht. Der Entschluß zu dieser Arbeit drückt Willen aus und ist letzten Endes ethischer Natur. Wer diesen Entschluß faßt, hat bereits Entscheidungen getroffen und einen langen Weg hinterlegt in dem Gedankenlabyrinth, das wir Literaturwissenschaft nennen. Die Voraussetzungen der Wissenschaft erlebt jeder Forscher auf seine Weise: bewußt oder intuitiv, grüblerisch-skeptisch oder spielend-selbstverständlich, nur ahnungslose Naivität ist wissenschaftlich unmöglich. Den Rang einer wissenschaftlichen Leistung entscheidet meist der Kampf, der ihr vorangegangen ist. Dieser Kampf soll hier als eine Kette logischer Entscheidungen beschrieben werden; die Verzweigungen des Weges geben unseren Betrachtungen notwendiger Weise einen dialektischen Charakter.

Die Grundlage unserer Betrachtungen ist der Glaube: jeder Weg der Wissenschaft ist gut und führt zum Ziel: zu *seinem* Ziele und zu keinem anderen. Wer einen Weg der Wissenschaft betritt, soll die wissende Klarheit haben, woher dieser Weg kommt, welcher Willensrichtung er folgt und wohin er führt. Der Bewußtheit und Verantwortlichkeit der Literaturwissenschaft zu dienen ist das Ziel dieser Betrachtungen.

I. Selbsterkenntnis.

Die Literaturwissenschaft ist eine fragwürdige Wissenschaft. Man zweifelt daran, daß sie eine sinn- und wertvolle, notwendige und rechtschaffene Wissenschaft sei, man stellt sogar in Frage, ob sie überhaupt Wissenschaft genannt werden darf. Die schönen Zeiten sind vorbei, da der Rang und der Wert der Dichtung und ihrer Wissenschaft außer Frage stand. Neue Entdeckungen, glückliche Forschungen beschwichtigen nicht das unruhige Gewissen; man spricht nicht gerne davon, aber man rechnet damit, daß trotz dem Fortschritt in der Erkenntnis die Literaturwissenschaft an Wert und an Bedeutung verloren hat. Als Beispiel kann die klassische Philologie dienen. Auch sie kann sich auf große Entdeckungen und Fortschritte berufen, aber ihre Wertschätzung hat seit Goethe und Humboldt dennoch abgenommen, sie ist nicht mehr die Königin der Wissenschaften, die sie einst in den Tagen der Klassik und des Neohumanismus gewesen ist. Auch der Literaturgeschichte droht die Gefahr, daß sie mit der klassischen

Dichtung eine Angelegenheit der Schule wird, ein Wissen für Lehrer und Schüler, das mit den ernsten und großen Entscheidungen des Lebens wenig zu tun hat. Wir wollen uns keinen Illusionen hingeben. Mangel an Aufrichtigkeit wäre der größte Fehler. Wir wollen die Tatsachen des faktischen Lebens erkennen und anerkennen, wenigstens in der Wissenschaft wollen wir es tun.

Eine Tatsache ist nun, daß die glückliche literaturschöpferische Zeit der Klassik und Romantik endgültig vorbei ist. Eine schöngeistige, idyllisch-patriarchalische Welt, die dem Dichter einen hohen Rang erteilte, ist mit ihr versunken. Die Hochschätzung der Literatur und des literarischen Menschen in der klassisch-romantischen Zeit war die natürliche Grundlage unserer Wissenschaft: diese Grundlage ist heute brüchig geworden. Die Literaturwissenschaft muß sich mit der Tatsache abfinden, daß bedeutende Menschen, die unser Leben gestalten und bestimmen, keine Romane lesen, geschweige denn Verse. Geistig hochstehende, festgebaute Persönlichkeiten haben häufig überhaupt kein Verhältnis zur Dichtung oder was noch schlimmer scheint, greifen höchstens in Stunden der Ermüdung oder der Langeweile nach einer Scheinliteratur, auf der Reise oder vor dem Schlaf als Mittel zur Betäubung oder zum Zeitvertreib. Ist dies das erstrebte Ziel der literaturschöpferischen Entwicklung? Wie ferne sind wir von jener Hochschätzung der Dichtung, die auch dem Erforscher der Dichtung das Leben wert macht gelebt zu werden? Was hat noch diese Pseudo-Literatur, Medizin gegen Abspannung und Langeweile, mit dem hohen Ziel zu tun, für das so viele der Besten ihr Leben eingesetzt haben? Warum ist die Dichtung und ihre Wissenschaft so tief herabgekommen?

Literaturfremde Mächte: Wirtschaft, Industrie, Technik und Sport erschütterten das schöngeistige Bildungsideal des vorigen Jahrhunderts und verbreiteten eine literaturfeindliche Stimmung um den lesenden und schreibenden Menschen. Diese Stimmung greift selbst auf die Literatur über. All die geistigen Bewegungen, die das Schlagwort „Natur" auf die Fahne geschrieben haben, richten ihre Spitze gegen das „tintenklecksende Säculum", gegen die fahle Bücherwelt; der Naturalismus forderte am lautesten die Befreiung und Erlösung von der literarischen Kultur. Wir werden es noch zu beobachten haben; die Dichtung klagt sich selbst seit jeher mit selbstmörderischer Ironie am lautesten an — kein Wunder, wenn ihre bevorzugte Stellung erschüttert worden ist.

Wird der Sinn und Wert der Dichtung in Frage gestellt, so trachtet die Literaturwissenschaft wenigstens als Wissenschaft ihre Existenz zu retten, aber gerade von wissenschaftlicher Seite kommen ihre schärfsten Kritiker. Der Chemiker und Physiker wird ihr zum Vorwurf machen, daß sie keine wirkliche, echte, exakte Wissenschaft sei, denn sie hat keine Gesetze, die sich errechnen und praktisch verwenden lassen; der Philosoph wird sich an den Worten stoßen, wo der Gedanke allein entscheidet; der Historiker steht ihr näher, aber er wird in dem politischen Geschehen das Wesentliche des Geschichtsprozesses sehen, die politische Geschichte für die eigentliche, wesentliche und wichtige Geschichte halten. Und befragt man den Dichter über die Wissenschaft,

die angeblich sein geistiges Vermächtnis verwalten soll, so wird uns die Fragwürdigkeit der Literaturwissenschaft erst vollends erkennbar. Dichter protestieren am entschiedensten gegen die unkünstlerischen Historiker, die in das heilige Land des Geistes einbrechen und unter dem Vorwand der Objektivität Urteile fällen über Dinge, die sie überhaupt nicht zu beurteilen vermögen. Die Literaturwissenschaft weiß von diesen Einwänden, sie fühlt die Unsicherheit und muß ernstlich an eine innere Begründung und Rechtfertigung der eigenen Existenz denken. An der „Deffence et illustration" der Literaturwissenschaft zu arbeiten ist die erste und dringendste Aufgabe unserer Betrachtung.

Was hat die Literaturwissenschaft aller radikalen Kritik entgegen zu stellen? Was hat sie vorerst jenen Anklägern zu antworten, die ihr den Rang und Wert einer Wissenschaft überhaupt absprechen? Allerdings, die Literaturwissenschaft ist keine objektive Wissenschaft, sie kennt keinen Standpunkt über und außer dem erkennenden Menschen, sie weiß auch nichts von Erkenntnissen, die gültig sind und gültig bleiben, wenn es überhaupt keine Menschen geben würde. Sind dies Kriterien der echten Wissenschaft, dann ist sie keine Wissenschaft. Wir wollen sie nicht und suchen sie nicht, diese kosmogonische Blickrichtung: sie gehört den Göttern und nicht den Menschen. Wir wollen die Welt aus unserem eigenen Standpunkt verstehen. Unser Wissen ist weder exakt noch objektiv, sondern relativ, d. h. es hat immer Bezug auf den erkennenden Menschen. Wir wählen bewußt den anthropozentrischen und egozentrischen Standpunkt in der Wissenschaft, wir wollen begreifen und verstehen, was Bezug hat auf unsere eigene Existenz. Das eigene Ich soll im Mittelpunkt meiner wissenschaftlichen Welt stehen; die Erkenntnis, die ich gewinne, gilt wohl nicht für alle Zeiten und alle Menschen, sie gilt aber ganz und voll für mich allein. Sie ist vielleicht weniger als Wissenschaft, sie ist aber für mich mehr als Wissenschaft: sie ist existenziell mein Eigen, Teil meiner Selbst, Funktion, die mich fördert, die mir unentbehrlich ist um zu leben. Was nützt Welterkenntnis, wenn das eigene Ich dabei verloren geht? Wie groß auch die Sicherheit und das Selbstgefühl der exakten Wissenschaften sein mag, diese Sicherheit vergeht, wo es sich um den inneren Menschen handelt, sie versagt vollends, wenn es um Selbsterkenntnis geht. Dichtung, Geschichte wächst aus dieser Selbsterkenntnis hervor, Selbsterkenntnis ist das erste und vornehmste Gebot, die Autobiographie ist die Urform aller Geisteswissenschaft.

Was fordern wir von dem Dichter und von dem, der die Dichtung wissenschaftlich ergründen will? Wir wollen, daß unsere persönliche Stellungnahme zur Welt und zu den Menschen vertieft und gestärkt werde, wir suchen ein Plus für unsere alltäglich geübte Lebenskenntnis, vor allem: wir wollen in dem Bewußtsein unserer eigenen Existenz gefördert sein. Dichter ist, wer tiefer als andere eingedrungen ist in unsere persönliche Welt, wer uns durch die Kunst der Sprache Wesentlicheres zu sagen hat und deshalb vielleicht tiefer erschüttert, als Musik, Religion oder andere Formen der persönlichen Weltdeutung. Herder sagte dem jungen Goethe, als er ihn in Straßburg begegnete; „es ist alles so ganz Blick an Euch". Dieser „Blick" ist Voraussetzung und

Kennzeichen des echten Künstlertums. Der Politiker, der Geschäftsmann, der praktische Arzt braucht diesen Blick des Menschenkenners, der Dichter ist ihnen innerlich verwandt, er ist sicher nicht der „lebensferne Träumer", der „unpraktische Idealist", wie sich das ungeistige Menschen gerne vorstellen, im Gegenteil: Hellseher in allen menschlichen Dingen, durchaus untheoretisch, Vorbild für jeden Praktiker. Es ist falsch die Dichtung in Gegensatz zum praktischen Leben zu stellen, denn echte Dichtung ist höchste Quintessenz der Lebenspraxis, die wir zum täglichen Lebenskampfe brauchen. Nicht Zerstreuen, Unterhalten, Delektieren, nicht die Schmückung und Verzierung des Lebens kann die letzte Intention des Dichters sein: wir fordern Wesentlicheres, Werthältigeres von ihm, wir suchen in ihm den Helfer, Führer, Erzieher, den wir täglich brauchen, damit wir gehoben, gestärkt und geläutert aus der Welt der Bücher in die unserige zurückkehren.

Aus dieser Stellung wird sich die Dichtung und ihre Wissenschaft gegen alle naturalistische Kritik verteidigen müssen. Sie wird immer für überflüssig erklärt werden, wie die anderen persönlichen Sinndeutungen der Welt: Philosophie, Religion, Kunst, und sie wird doch immer unentbehrlich bleiben, wie das tägliche Brot.

II. Philosophie oder Geschichte?

Wie soll der literarische Mensch und sein Werk betrachtet werden: als Werden oder als Sein? als Geschichte oder als Theorie? Die Literaturwissenschaft spricht zwei Sprachen, die sich selten verstehen; es scheint manchmal, es gebe zwei verschiedene Literaturwissenschaften mit grundverschiedenen Methoden, Zielen und Resultaten: die eine ist Geschichte der Literatur, die andere Theorie und Philosophie der Literatur. Die Literaturwissenschaft muß ihren besonderen Hang zur geschichtlichen Betrachtung erklären. Warum steckt die Literaturphilosophie noch in Kinderschuhen?

Die überwiegend historische Betrachtung mag zum Teil erklärt, wenn auch keineswegs gerechtfertigt werden durch die innere Verbundenheit der Dichtung mit der Dauer in der Zeit. Große Dichtung wirkt durch zeitliche Ferne: die Dauer in der Zeit ist das Maß in der Geschichte und in der Dichtung. Große Dichtung ist in diesem Sinne immer historisch; sie bleibt, wie alles Historische, gegenwärtig, lebendig durch allen Wandel der Zeit. Aus der offenkundigen Verwandtschaft zwischen Dichtung und Historik folgt aber nicht, daß Dichtung nur als Geschichte verstanden werden kann. Die zeitferne theoretische Betrachtung der Literatur ist ebenso berechtigt, wie die historische und dennoch: die Philosophie der Literatur, die Kritik der literarischen Vernunft konnte sich bisher nicht einmal die Stellung erobern, die etwa die Musiktheorie neben der Musikgeschichte einnimmt. Woran liegt es? Wir verstehen ohne weiteres den Unterschied zwischen der Theorie der Chemie und der Geschichte der Chemie, es besteht kein Zweifel über die prinzipielle Scheidung zwischen Religionsgeschichte und Dogmatik: das eine ist Geisteswissenschaft, das andere steht auf grundsätzlich anderem Boden. Die Dogmatik bemüht sich durch eigentümliche Begriffsbildung die

Disziplin innerlich zu festigen und zu durcharbeiten, sie ist wohl mit Philosophie verwandt, hat aber das Absolute zur Voraussetzung, daher ist sie selbstgewiß und wirkt apologetisch, kritisch, verabsolutierend. In der literarischen Welt steht der Kritiker auf dem dogmatischen Standpunkt; er ist auch mit den Dogmatikern und Apologeten des Rechts und der Religion am nächsten verwandt, sein Bekenntnis hat werbenden, kämpfenden Sinn und kann politisch gewertet werden. Was Dichter über Literatur aussagen, gehört meistens hierher. So kreuzen sich innerhalb der Literaturbetrachtung drei Wege: der geschichtliche, der kritische und der philosophische. Wir wollen, dem dogmatisch-kritischen Standpunkt ausweichend, die historische und die philosophische Betrachtung genauer unterscheiden. Das Entscheidende bleibt: geschichtliche Fragen können nur von der Geschichte beantwortet werden, philosophische Probleme können nur durch Philosophie, niemals durch Geschichte gelöst werden. Soll der Dichtung ein letztes Geheimnis abgerungen werden, dann kann uns nicht die eine *oder* die andere Disziplin diesen Dienst erweisen: wir müssen entscheiden und in diesem Moment wird uns der tiefe Schnitt, der zwischen beiden Seharten liegt, ganz erkennbar. Philosophie und Geschichte, Sein und Zeit trennen sich tief und ganz: uns ziemt das Wissen, daß wir uns entweder zu dem einen oder zu dem anderen hinwenden müssen: ein drittes gibt es nicht. In dieser Stellungnahme liegt eine Entscheidung über unser Verhältnis zur Welt.

Wer sich für die Geschichte entscheidet, sagt Folgendes: im Werden offenbart sich das Wesen der Dinge. Was der Mensch ist, wo das Geheimnis seiner individuellen Existenz liegt, erfahre ich, wenn mir seine Geschichte bekannt wird. Was Literatur ist, erfahre ich durch die Geschichte der Literatur. Grau ist alle Theorie, überdies wirkt jede Theorie, jedes System dogmatisch. Alles Absolute erweist sich aber vor der historischen Vernunft als relatives Menschenwerk, als Kommen und Gehen, als Wandlung und Umwandlung. Wir glauben nicht mehr an eine *philosophia perennis*, an eine *philosophia ultima*, an ein höchstes, letztes System von ewiger Geltung. Die einzige Wissenschaft, die uns von aller Philosophie geblieben ist, heißt Geschichte der Philosophie, Geschichte der Vernunftsysteme, deren jedes für sich absolute Wahrheit und Geltung beansprucht. Die Geschichte ist das eigentlich Menschliche und Menschenwürdige: in sie flüchtet sich der letzte Glaube an Wissenschaft und Erkenntnis, sie zeigt uns den großen Reigen all der Versuche, absolute Erkenntnis zu erringen: Versuche, die ewig-menschlich und doch vergeblich sind, weil alles, was der Mensch wirkt und schafft, den Stempel seines Geistes trägt, relativ und vergänglich ist. Diese Erkenntnis spricht die Religion durch die Lehre der Sündenbefleckung aus. Und überdies: das theoretische, begriffliche Verstehen vereinfacht immer und fängt nur eine Skizze der Welt ein. Das wahrhaft Seiende ist aber systemlos, individuell, unberechenbar. Die Frische und Fülle geht verloren, will man sie in das System der Begriffe einfangen. Die Geschichte hingegen kann sich allem Tatsächlichen, Individuellen nähern, sie ist an kein System gebunden, deshalb vorurteilslos, sie kennt nur das eine Gesetz: alles

wird und alles vergeht im ewigen Wandel der Zeit. Das Sein ohne Werden gibt nur ein dürftiges Bild der Welt. Die Gegenwart, mag sie noch so reich sein, erschöpft niemals den Kreis der Erscheinungen.

Die philosophisch-theoretische Betrachtung begründet ihren Standpunkt durch folgende Überlegungen: was man wirklich ernst nimmt, ergreift man als gültige Wahrheit, niemals als Geschichte. Eine Lehre der Wissenschaft, eine Forderung der Ethik, einen Glaubenssatz der Religion nehme ich nur dann voll und ganz, wenn ich seine Gültigkeit für mich, für meine Gegenwart anerkenne. Halte ich den Lehrsatz für „historisch bedeutsam", dann ist er für mich im Innersten überwunden. „Historisch" bedeutet für mich das „es war einmal", daß es wirksam, bedeutsam, gültig gewesen ist für die Antike, für das Mittelalter, für irgendeine vergangene Zeit oder für einen vergangenen Menschen, aber es ist nicht mehr gültig für meine Gegenwart. Die historische Betrachtung spricht den Dingen den inneren Sinn und Wert ab. Was uns als Chemie wichtig und gültig ist, erfassen wir als Theorie, die Geschichte der Chemie, die Geschichte alchimistischer Irrtümer, mag wohl interessant und zerstreuend sein, hat aber für unsere Welt die Lebensnotwendigkeit verloren. Mit der Geschichte der Dichtung ist es nicht anders. Das Historische erinnert an etwas Abgelebtes und Überwundenes. Die Geschichte hat es mit dem Vergangenem zu tun und steht naturnotwendig dem Gegenwärtig-Wirksamen fremd gegenüber. Und es ist ihr innerer Widerspruch, daß sie doch immer — bewußt oder unbewußt — in dem Dienst der Gegenwart steht. Die Geschichte ist eine schlechte Zufluchtstätte für Relativisten und Skeptiker, die an allem Absoluten, an Philosophie und Theorie, irre geworden sind — denn Geschichte selbst ist Theorie, Philosophie. Das Geschichtsbild des Idealismus ist ein anderes, als das materialistische Geschichtsbild. Der Historiker, der sich über allen Wechsel und Wandel der absolutierenden Vernunft erhaben fühlt, ist selbst dieser Vernunft unterstellt. Geschichte hat nur soweit einen Sinn, soweit sie der Gegenwart dient. Absolute Geschichte ist ohnehin ein Phantom. Der Blick aus der gegenwärtigen Gültigkeit ist in jeder Geschichtswissenschaft, wenn nicht bewußt betont, so „eingeschwärzt". Auch jede Literaturgeschichte enthält eine „heimliche Literaturphilosophie". Wandelt sich dieser Stern, so ist es um die Literaturgeschichte geschehen. Denn die Geschichte hat ebenso eine persönliche Stellungnahme zu den großen Fragen des Daseins zur Voraussetzung, wie die Philosophie. Die historische Gültigkeit ist bloß der bewußt oder unbewußt erfaßte Abglanz einer überzeitlichen Geltung. Was ist eigentlich vom Standpunkt der Geschichte sinn- und wertvoll? Nicht das unbedingt Vergängliche, Einmalig-persönliche an sich, sondern es gilt nur als Ausdruck und Symbol, dessen Sinn über die Grenzen der einmaligen Existenz hinaus reicht; nicht das rastlose Geschehen an sich ist historisch wertvoll, sondern der Sinn dieses Geschehens macht die Geschichte zur Geschichte. Warum verschließt sich dennoch die Literaturwissenschaft vor der philosophischen Betrachtung?

Die Kluft zwischen der philosophischen und der historischen Literaturbetrachtung ist tief und weit. Wem sollen wir uns anvertrauen,

dem Philosophen oder dem Historiker? Wir kennen die Bemühungen, womit man diese Kluft überbauen will: die „Philosophie der Geschichte" einerseits und die „Geschichte der Philosophie" anderseits sind Versuche der Versöhnung und Verbindung. Die „Ideengeschichte" steht auf dem Ufer der Geschichte, sie würde am liebsten die Literaturgeschichte in eine Geschichte der Weltanschauung oder in eine Geschichte der Philosophie auflösen. Sie ist bisher der gewaltigste Versuch Philosophie, Dichtung und Geschichte zu vereinen. Wir stellen uns aber bewußt auf das andere Ufer, wo die Philosophie den Übergang sucht. Die „Philosophie der Literaturgeschichte" ist eine Wissenschaft, die erst geschaffen werden muß. Noch fehlen ihr die Grundbegriffe, noch ist alles im Werden. Diesen Weg wollen wir weiter gehen.

III. Geschichte oder Literaturgeschichte?

Philosophie der Geschichte oder Philosophie der Literaturgeschichte? Wir stehen vor einem neuen Scheideweg. Welche ist die wirkliche Geschichte: die politische Geschichte oder die Literaturgeschichte? Daß man die politische Geschichte schlechthin Geschichte nennt, deutet darauf, daß man sie für die wirkliche, wesentliche Geschichte hält. Dann ist aber die Literaturgeschichte etwas Sekundäres, Untergeordnetes. Wir stehen vor dem uralten Scheideweg zwischen Wort und Tat. Die Literaturgeschichte muß es öfters hören, daß sie es bloß mit dem „Wort" zu tun habe. Ihre Welt sei die papierne Welt, ihr Schauplatz der Schreibtisch, ihre Helden sind Dichter, Schriftsteller — alles machtlose Menschen, die schöne Worte finden, wo die Tat allein entscheidet. Die echte Geschichte sucht den Willen, der sich in Tat, in politische Handlung umsetzt, ihr Feld ist das aktive Leben — kontemplative Hamletnaturen, mögen sie geistig noch so hochstehen, kommen dabei kaum in Betracht. Zwei grundverschiedene Lebensstimmungen drücken sich in diesen zwei Arten der Geschichte aus: die Politik erhebt den Anspruch auf Totalität, sie ist heute bereit, die ganze Geistes- und Literaturgeschichte zu durchdringen und zu erobern — anderseits hören wir die Proteste gegen die Politisierung des Geistes in den Wissenschaften, Bemühungen, die die Literaturgeschichte auf eigener Grundlage, nicht auf dem Boden der politischen Geschichte aufzubauen suchen.

Wie begründet die politische Geschichte, wie die Literaturgeschichte ihren Anspruch auf Geltung? Die Literaturgeschichte führt ihren Verteidigungskampf gegen die Überfremdung durch Politik mit folgender Überlegung: die Sprache ist nicht das verächtliche, tatscheue Wort, sie ist Inbegriff des inneren geistigen Menschen. Sprache scheidet Mensch und Tier, in ihr offenbart sich alles, was den höheren Menschen ausmacht; das Lesen und Schreiben gilt für uns als die unentbehrliche Grundlage für jede höhere Intelligenz. Ist aber diese Geistigkeit nicht die Voraussetzung für jede politische Tat und für alle politische Geschichte? Die Geschichte des Geistes gilt uns für die wesentliche und wirkliche Geschichte, für den Geist aber war am Anfang das Wort, die Tat ist seine Folge.

Alles Tun im Staatsleben, Wirtschaft, Politik ist Ausfluß, Folge gegenüber dem Geist. Wer an dem Geist arbeitet, arbeitet an der wirklichen Geschichte. Die wesentliche Tat ist die Geistige. Dichter, Schriftsteller sind Wegbereiter der neuen Zeit, die sich politisch verwirklicht; sie gehen dem Politiker voran, der Politiker folgt ihrem vorgezeichneten Weg nach. Und ist das Kunstwerk, das neues Leben gestaltet, eine neue Weltanschauung offenbart, keine Tat? Das Buch, das Tausende und Abertausende in seinen Bann zieht, ist es nicht mehr und wesentlicher Tat, als die Maßnahmen eines Verwaltungsmannes oder die Parlamentsrede des Parteimannes? Kein Zufall: die Geschichte hält dem geistigen Menschen, dem Dichter, Künstler, Philosophen treuer das Gedächtnis, als dem Politiker. Wer war zur Zeit Rembrandt's Minister in Holland? Wie laut tönen die politischen Namen der täglichen Oberfläche, was wird ihr Sinn und ihre Lebensbedeutung sein, wenn die Dichtung unserer Zeit noch immer lebensvoll und wirksam sein wird? Die großen Namen der Dichtung warnen entschieden vor einer Politisierung der Geschichte.

Die politische Geschichte, die den Namen der Geschichte für sich allein in Anspruch nimmt, geht den anderen Gedankenweg. Für sie ist „Geist" nicht Voraussetzung, sondern Folge der politischen Handlung. Weltanschauung ist nicht Grundlage, Unterbau, sondern Überbau der Geschichte, eine nachträgliche Sinndeutung der politischen Tatsachen. Rousseau machte keine französische, Tolstoi machte keine russische Revolution, die Revolution wäre ohne Rousseau und ohne Tolstoi gekommen, sie hat ihre Schriftsteller nachträglich verwendet um sich zu legitimieren. Politische Menschen wissen häufig überhaupt nichts von Dichtung und Literatur, sind aber darum nicht ungeistig: die stumme Gebärdensprache des handelnden Menschen kann ausdrucksvoller und eindrucksvoller sein, als das gesprochene, vergängliche Wort. Das Tun ist nicht minder geistig, als das Denken. Das Ethische ist nur im Handeln wirksam, der handelnde Mensch muß wählen, entscheiden, muß sich auf die eine oder andere Seite schlagen, wo der kontemplative Mensch alles verstehen, alles dulden, alles anerkennen darf. Der Wille zur Macht bewegt Politik und Wirtschaft, er macht die wirkliche Geschichte aus, an dieser kampferfüllten Geschichte gemessen mag die Literaturgeschichte wie harmloses Kinderspiel erscheinen oder wie ein Pen-Club, wo viel gesprochen, aber der Lebenskampf keinesfalls entschieden wird. Die Literaturgeschichte empfindet in guten Stunden selbst ihre eigene Schwäche und das Harmlose ihres Beginnens. Der Begriff der „organischen Entwicklung", auf den sie baut, vollendet die Entheroisierung der Geschichte. Da entwickelt sich die Literatur, wie die Pflanze in einem schönen Blumengarten, sie hat eine naturgegebene Grundform, die „organisch"-idyllisch gedeiht, frühlinghafte oder herbstliche Stimmung verbreitet, im Grunde dennoch gewissenlos, verantwortungslos „wächst", ethisch ohne Belang. Die wirkliche Geschichte bauen aber kämpfende, heroische Menschen, in sie rettet sich der enttäuschte Glaube an höheres Menschentum.

Die politische Geschichte versucht zeitweilig sich der geistig-literarischen Sphäre anzunähern: hinter diesen Annäherungen stehen

meist Philosophen, die sich in das Politische verlaufen haben. „Geschichte der politischen Literatur“ oder die „Geschichte der politischen Ideen“ bietet dann die Beruhigung, Lösung der Spannung, in die das empfindliche Gewissen im Widerstreit von Geist und Politik geraten ist. Häufiger aber ist die Literaturgeschichte bemüht, den politischen Menschen in die eigene Sphäre zu locken und zu feiern. Sie fordert die frische, entscheidende Tat auch von dem schreibenden Menschen. Der „Aktivismus“ in der Dichtung redet der Politik das Wort und dann dankt meist der Philosoph vor der Politik ab. In Nietzsche brennt diese selbstzerstörerische Lust an der eigenen literarisch-geistigen Existenz. Der Dichter feiert von jeher den Helden. Die Heldenverehrung hält aber selten bei dem exzeptionellen Einzelnen; wo sie diesen nicht findet, wird sie sich auf niedrigerer Stufe mit den Vorgängern und Nachfolgern der literarischen Tat begnügen: mit dem Literaturpolitiker und mit seiner Umwelt, dem literarischen Parteiwesen. Sicher ist auch die Literaturgeschichte bewegt, kampferfüllt, aber die Geschichte der literarischen Kämpfe führt in die Sümpfe der literarischen Parteien, Zünfte und Klüngel hinab. Die Politisierung der Literaturgeschichte sucht dennoch die Höhen, nicht die Tiefen des Geistes, sie versucht in geistigen Bezirken zu beharren. Allerdings, wir sind uns dessen bewußt: reine Geist-Geschichte ist unmöglich; sie wäre ein göttliches Schauspiel nicht von dieser Welt, denn hier auf Erden gilt nur der Lebenskampf. Die lautersten Ideen werden in diesen Lebenskampf herabgezogen, sie verstricken sich mit menschlichen und allzumenschlichen Interessen. Aber auch in dieser Verflechtung ist der Wille gegenwärtig, der im aktiven Leben Helden schafft. Es ist der Wille zur Dauer und Unsterblichkeit.

IV. Lebensgeschichte oder Werkgeschichte?

In der Antinomie: Wort oder Tat, liegt eine zweite Spannung beschlossen: Mensch oder Werk? Was ist das Wesentliche in der Geschichte: der Mensch oder seine Leistung? Der subjektive oder der objektive Geist? Man glaube nicht, es läuft beides schließlich auf dasselbe hinaus und es ist gleich, ob man von dem Huhn oder von dem Ei ausgehe — praktisch muß man entscheiden, was man für den wesentlichen, wirklichen, wertvolleren Teil hält. Literaturwissenschaftliche Werke sprechen meist schon in dem Titel aus, was ihr Verfasser für den wesentlicheren Teil hält: den Menschen oder das Werk. So erscheint die Literaturgeschichte in ihrer Urform zweifacher Gestalt: als „Catalogus illustrium virorum“ oder als „Catalogus omnium librorum“. Die Biographie, mag ihr Untertitel auch „Der Mann und das Werk“ heißen, hält die menschliche Individualität für den wesentlichen Sinngehalt der Geschichte, hingegen Stoffgeschichte, Formgeschichte, Geschichte des Fauststoffes, Geschichte des Dramas, Geschichte des Barockstils sucht das Wesentliche der Geschichte in dem Werk zu erfassen.

Die Werkgeschichte begründet ihren Standpunkt durch die Lei-

stungsethik. Das Werk ist der objektive Geist, nur dieser hat Dauer und Bestand. Erripitur persona, manet res. Das mittelalterliche Spiel vom Jedermann sagt, daß den sterbenden Menschen alle Freunde verlassen, nur die guten Werke begleiten ihn treu bis vor den Richtstuhl Gottes. Die Literatur wird so als Werk betrachtet, als eine Reihe geistiger Schöpfungen in der Sprache, — die Menschen, die hinter diesen Werken stehen, kommen nur soweit in Betracht, soweit sie als Schöpfer in diesen Werken enthalten sind. Die Leistung allein hat Bestand, sie allein ist wertvoll, in ihr hat der Mensch aufzugehen — das Übrige im Menschen ist Privatperson und gehört nicht in die Geschichte. Die Geschichte soll deshalb Werkgeschichte sein. Nur diese Geschichte, die auf das Werk baut, ist „reine Geschichte", nur sie nimmt das Werk wesentlich, voll und ganz. Die Geschichte der Chemie verfolgt die Geschichte objektiver Leistungen in der Wissenschaft: die Privatperson der Chemiker, die hinter diesen Leistungen steht, wirkt anekdotenhaft, sie tritt nur dann in den Vordergrund, wenn sie wegen ihrer wissenschaftlichen Leistung biographisch interessant ist, aber auch die Biographie hat nur dann einen Sinn, wenn die Leistung des beschriebenen Lebens in der objektiven Reihe der Sachwerke einen Rang hat: Biographie ohne Werk ist wie der Mann ohne Schatten.

Die Menschengeschichte begründet ihren Sinn durch folgende Überlegung: alle Geisteswissenschaft ist relativ auf den Menschen und findet erst in dem Bezug auf den Menschen ihren Wahrheitsgehalt. Objektive Geisteswissenschaft ist unmöglich. Damit ist zur genüge begründet, daß der Mensch und nicht die Sache, der Schöpfer und nicht die Schöpfung, der Autor und nicht das Werk, der Wille und nicht das Resultat des Willens das wesentliche Substrat der Geschichte sind. Geschichte ist Leben, das heißt: Geschichte handelt von Menschen, von Willenträgern, die im Lebenskampf miteinander verstrickt sind, für und gegeneinander wirken. Sachgeschichte ohne Beziehungen auf den schaffenden, wirkenden Menschen wäre etwas totes, wäre überhaupt keine Geschichte, sondern Theorie. Literaturgeschichte als reine Werkgeschichte ist nur dann möglich, wenn sie das „Leben" vom Menschen auf das Werk überträgt, wenn sie das Werk mit den Attributen des Lebens ausstattet. Wenn dies nicht geschieht, wenn in einer Geschichte des Dramas das Drama nicht „lebt", dann bleibt ein Wust von Büchern und Schriften, totes Archiv- und Bibliotheksmaterial. Geschichte ist immer Lebensgeschichte, Literaturgeschichte ist notwendigerweise Geschichte des literarischen Lebens. Bücher, Werke werden erst durch die menschlichen Beziehungen, die sie verbinden, zur Literatur. Das Werk, an sich, ist zeitlos und geschichtslos. Geschichte haben nur Menschen, die Werke schaffen, in sich aufnehmen und weiterbilden: der Begriff der Geschichte deutet ebenso wie der Begriff der Literatur auf den Menschen. Literaturgeschichte ist so im doppelten Sinne: Menschengeschichte; Werkgeschichte an sich ist etwas Unmögliches.

Wird aber das Werk wirklich herabgesetzt, wenn es nicht in der Verbundenheit der Sachwerte, sondern als Intention eines Menschenlebens gedeutet wird? Wer sich für das Werk entschieden hat, denkt

etwa: das Werk muß seinem Sachinhalt nach auch dann bestehen, wenn man seinen Verfasser nicht kennt, wenn das Werk ohne Beziehung auf die Person an sich und für sich bestehen bleibt. Nur wenn das Werk diesen objektiven Eigenwert besitzt, kann es der fixe, zeitlose Ankerpunkt sein, an den sich in der Flucht der Zeit die Hoffnung auf Dauer und Unsterblichkeit klammert. Ist aber wirklich der *Faust* weniger, wenn ich ihn nicht namenlos auf Sachwerte bezogen, sondern in Beziehung auf Goethe erfasse? Verliert — um geringeres zu wählen — ein Gedicht an Wert, wenn ich es nicht in sich als Gedicht, als Lyrik erfasse, sondern nachträglich erfahre, daß dieses Gedicht von einem Unbekannten ist? Denn was heißt es: für wertvoll halten, den Sinn zu erfassen? Das heißt: den Abglanz von etwas Höherem, Bleibendem, das Symbolische einer über das Gedicht hinausreichenden Gültigkeit in dem Gedicht erkennen. Aber dieses Werthaft-Zeitlose wird nicht allein durch die Sache vertreten: der Abglanz dieses Höheren, Ewigen kann auch in dem Menschen ruhen. Goethe ist ebenso Symbol, wie sein Gedicht. Auf seinen Verfasser zurückgeführt, soll das Gedicht nicht bloß biographisch begründet oder entschuldigt werden, sondern es soll erleuchtet werden, aus dem ewig-objektiven Sinn und Wert, der in der Person des Verfassers zur Erscheinung geworden ist.

Es ist eine ethische, tief in den Untergrund unserer Weltanschauung hinabreichende Entscheidung, ob man den Menschen oder seine objektive Leistung für das eigentlich Werthafte hält. Dies war der strittige Punkt im Kampf der Kirche und Reformation. Was rechtfertigt den Menschen vor Gott: der Glaube oder die guten Werke, die subjektive oder die objektive Seite des Lebens? Die Kirche verlangte von dem Menschen die Leistung, Luther erklärte mit voller Überzeugung: ein guter Baum trägt gute Früchte, die Frucht kann nicht wertvoll sein, wenn der Baum schlecht ist; ein guter Baumeister baut ein gutes Haus, der Mensch ist das Wesentliche, Ursprüngliche, das Werk ist bloß Produkt, Folge, Resultat, aber niemals Ziel des Lebens.

Goethe erlebte im Innersten bewußt diesen Zwiespalt. Er stellte sich ganz auf die Seite des Menschen. Das Wirken von innen aus der subjektiven Sphäre und das Schaffen nach außen in der objektiven Sphäre sind ihm in eine nie wieder erreichte Harmonie zusammengefallen. Eine Leistungsethik, die das Leben bloß als Mittel, als Opfer faßt um das Werk zu erzeugen, war ihm fremd. „Das Ziel des Lebens ist immer das Leben selbst.“ Deshalb seine Gleichgültigkeit für das Werk und für die Kritik seiner Werke. „Ich habe all mein Wirken und Leisten immer nur symbolisch angesehen und es ist mir im Grunde ziemlich gleichgültig, ob ich Töpfe machte, oder Schüsseln.“ So konnte Goethe auch fremde Dichtung nie rein als Sachwert fassen. Si duo faciunt idem, non est idem. Das empfand Goethe an Platen, an Racine negativ, an Corneille und an Lafontaine positiv: nicht das Werk als Talent und Kunst, sondern die ganze Persönlichkeit, die Großheit des Charakters entscheidet!

Die Antinomie zwischen Mensch und Werk besteht zu allen Zeiten, die Wagschalen haben aber ihre Stellungen im Laufe der Zeit merkwürdig gewechselt. Im Mittelalter herrscht die Logik der Sachen, die

Person als Wertträger bleibt unsichtbar. Literaturwerke des Mittelalters sind anonym, wie die Kirchenbauten, der Verfasser nennt höchstens devot seinen Namen. Es wird eine Aufgabe folgender Betrachtungen sein den Prozeß zu beschreiben, wie sich das anfänglich unpersönliche Werk zu einer ausgeprägt individuellen Leistung einer einmaligen Persönlichkeit verwandelt.

(Budapest.) *Theodor Thienemann*

LES GENRES LITTÉRAIRES

LA VIE DES SOUS-GENRES

La comédie en un acte dans le théâtre classique français

Le théâtre comique français du XVIIIe siècle n'a pas trouvé d'ordinaire des juges indulgents. Après la révérence obligée à Marivaux et à Beaumarchais, les critiques le condamnent le plus souvent en quelques phrases sommaires et ils tournent plutôt leur attention vers le drame à son berceau.

Cette attitude n'est pas nouvelle. La Harpe, qui voyait dans le théâtre de Voltaire le chef-d'œuvre de l'esprit humain, La Harpe concédait déjà que «la comédie n'a pas été dans ce siècle aussi heureuse que la tragédie».[1] Nisard, à la vérité, renverse la proportion, mais, en intègre comptable des lettres françaises, il ne manque pas d'inscrire le genre comique au passif du XVIIIe siècle. C'est qu'il n'y trouve guère que la suite et la queue de l'auteur du *Misanthrope*. Rien de plus naturel d'ailleurs : «Molière ne laissait d'autre champ à ses successeurs que le choix dans l'imitation».[2] Plus près de nous enfin, Lanson ne se montrait pas moins sévère. Il mettait à part, comme il convient, Marivaux et Beaumarchais, et accordait à Sedaine une mention complaisante. Mais, ce tri une fois fait, il rejetait délibérément aux oubliettes le répertoire où s'évertuent les Lisettes et les Frontins : «tout le reste, qu'on joue, qu'on lit, qu'on connaît ou qu'on ne connaît pas, me paraît absolument ennuyeux et vide, sous les agréments surannés d'une forme dite littéraire».[3]

Il est trop vrai que le XVIIIe siècle ne possède pas de Molière. Et nous ne songeons pas un instant à appeler de ces jugements, ni de vingt autres condamnations analogues. Pour dures qu'elles paraissent, ces sentences ne blessent point l'équité. Ce que nous serions peut-être tentés de leur reprocher, ce serait d'être un peu catégoriques et rapides. Les juges qui ont prononcé ces verdicts définitifs songeaient sans doute avant tout à la forme maîtresse du genre, à la grande comédie en cinq actes et en vers. Celle-là, assurément, ni *le Glorieux*, ni *la Métromanie* ne l'empêchent de se trouver en pleine décadence aux environs de 1750. Mais il est une autre forme comique, plus légère et plus modeste, dont

[1] *Lycée*, livre Ier, chap. V, section I.
[2] *Histoire de la Littérature française*, 10e édit., t. IV, p. 206.
[3] *Hommes et Livres*, Paris, 1895, p. 249.

le XVIIIe siècle nous paraît, au contraire, avoir laissé d'authentiques chefs-d'œuvre. C'est ce qu'on a appelé tour à tour le baisser et le lever de rideau : la comédie en un acte. Cette petite comédie est comme la benjamine de notre théâtre classique. Ou encore, si l'on veut, c'en est la dernière fleur, fleur tardive, qui ne s'épanouit qu'à l'heure où déjà les autres se flétrissent et se fanent, mais qui n'en a pas moins son charme et son parfum.

Peut-être n'a-t-on pas assez remarqué combien cette forme dramatique a été lente à se dégager au cours de l'évolution du théâtre français. Quand ils entreprirent d'«illustrer» le genre comique par l'imitation des Italiens et des Latins, les poètes de la Pléiade adoptèrent exclusivement la forme consacrée déjà par la *commedia sostenuta*. De l'*Eugène* de Jodelle aux *Déguisez* de Jean Godard, toutes leurs comédies, qu'elles soient en vers ou en prose, se trouvent coulées dans le moule invariable de la pièce en cinq actes. La raison en est simple. C'est que la place du «baisser de rideau» était prise, et que la farce, qui l'occupait, semblait plus vivante que jamais.

De tous les genres du vieux théâtre, aucun n'avait gardé tant de verdeur. Rien n'était venu en arrêter ni en ralentir la carrière triomphale. La sotie avait disparu ; la moralité agonisait ; mystères et miracles traînaient dans des coins de province une existence languissante. Mais la vieille farce se maintenait sur les tréteaux et continuait de soulever le rire et de récolter les applaudissements.

Pour se rendre compte de sa vitalité, il suffit de parcourir le catalogue des représentations attestées dans la seconde moitié du XVIe siècle. Il arrive souvent que le nom de farce y couvre une véritable comédie, de même que le titre de comédie y cache parfois une représentation tragique : c'est ainsi qu'il faut, selon toute apparence, identifier avec *les Esbahis* de Grévin cette «farce de Panthaléon» jouée à Saint-Maixent en 1578. Il n'en reste pas moins que la farce s'y montre toujours en possession de la faveur du public. Les écrivains de la Pléiade, si dédaigneux du «rude populaire» et de ses grossiers amusements, doivent eux-mêmes bon gré, mal gré, compter avec elle, et une farce accompagne les représentations de comédies de Grévin au Collège de Beauvais, en 1551 et en 1561.

Ce vieux genre médiéval, on l'accouple même parfois au genre nouveau et classique par excellence, et à Partheray, en 1572, une farce suit encore la représentation d'une tragédie de *Médée*. D'autre part, les Basochiens, qui se souviennent peut-être d'avoir joué le *Pathelin*, lui conservent toute leur faveur : ils continuent d'attirer la foule au Palais par des farces satiriques dont ils empruntent la matière à la chronique scandaleuse. Si la comédie régulière puise elle-même à cette source, si plus d'une fois elle s'empare des sujets et prend le ton caractéristique du vieux genre comique, c'est une autre preuve décisive de la vitalité persistante de ce dernier. Et l'Arrêt de Blois de 1579 l'atteste à son tour, quand il range la farce au premier rang des pièces dont il interdit la représentation.

Ce petit genre se perpétue de la sorte, toujours semblable à lui-même. Il échappe à l'influence antique qui marque de sa forte empreinte

le théâtre tragique et la comédie régulière. Quant à l'influence italienne, si elle s'exerce sur lui, c'est moins pour le transformer que pour le doter d'une vigueur nouvelle. Les troupes d'acteurs transalpins qu'attira en France Catherine de Médicis ne se bornèrent pas à y introduire la *commedia erudita*. Tandis que les lettrés appréciaient davantage des pièces comme la *Calandria* ou les *Suppositi*, les auditoires populaires applaudissaient surtout les *lazzi* de la *commedia dell'arte*. Tout porte à croire que des troupes comme celles de Chasteauvieux s'appliquaient de préférence à ce genre toujours bien accueilli du gros public. Or la *commedia dell'arte* se trouvait assez voisine de notre farce pour se combiner sans peine avec elle. Dès la fin du XVIe siècle, celle-ci avait absorbé celle-là, au point qu'il nous est aujourd'hui fort malaisé de discerner, dans une farce de cette époque, ce qui appartient au vieux fonds français et ce qui est dû aux *scénarii* importés d'au-delà des Alpes. Ainsi, l'influence italienne qui, d'autre part, contribuait à fonder la grande comédie classique, opposée à la tradition dramatique du moyen âge, s'exerça en sens contraire sur la farce, et travailla plutôt à renforcer l'ancien genre toujours vivant, en l'enrichissant de quelques éléments nouveaux qu'il s'assimila sans effort.

Le fait est que nous assistons, sous Henri IV, à une véritable renaissance de la farce. On recherche ces vieilles pièces et on en corrige les parties par trop gothiques ; leur toilette faite, on les publie à nouveau, ou on les reporte à la scène. Des «farceurs» apparaissent, dont le talent ou la verve assure à ces antiques productions de nouveaux succès de gros rire. C'est Turlupin et Gros-Guillaume d'abord, puis Gaultier-Garguille et Guillot Gorju. Jodelet, le dernier de cette lignée, inspire la muse grotesque de Scarron, et joue au Marais jusqu'à sa mort, survenue en 1660. Regain tout factice cependant, et d'assez courte durée. Dans ses dernières années, Jodelet passait déjà pour un attardé, un survivant de l'ancien théâtre. La préciosité triomphante semblait devoir être fatale à la farce, la comédie en trois et en cinq actes lui faisait une concurrence désastreuse. Après cette longue carrière, le genre donnait, vers le milieu du siècle, des signes peu équivoques d'épuisement.

Molière survient à point nommé pour le renouveler en le transformant. On sait aujourd'hui quel secours son génie a trouvé dans l'ancienne tradition comique. C'est un des points les mieux mis en lumière par la recherche moderne que l'influence considérable exercée sur la comédie moliéresque à ses débuts par la vieille farce tout imprégnée d'esprit gaulois. Elle survit de la sorte dans une série de chefs-d'œuvre du grand comique, mais corrigée, approfondie, enrichie et surtout développée. Mais nous n'avons pas à reprendre ici une démonstration qui a été faite par un maître, et avec une précision concluante.[1] C'est encore une farce, en un sens, que les *Précieuses Ridicules*, et les contemporains lui donnent parfois ce nom. Quel abîme pourtant entre cet ouvrage et les grossiers tableaux de mœurs où s'étale la grosse et plate gaieté des Gaultier-Garguille et des Guillot Gorju ! Le genre de Molière rompt du reste bientôt ce cadre restreint où sa verve se trouve contenue

[1] G. Lanson : *Molière et la Farce* (Revue de Paris, 1er Mai 1907).

et comme bridée, et le vieux genre aboutit d'ordinaire chez lui à la comédie en plusieurs actes.

A son exemple, la génération classique ne recourt à la petite pièce que pour des fins particulières et des usages strictement déterminés. Elle est d'abord la forme favorite de la polémique dramatique, ou même simplement littéraire. En ce temps où la presse existe à peine, la critique monte sur les planches ; elle aiguise ses railleries en les mettant dans la bouche de personnages bien choisis ; à l'auteur qu'elle poursuit de ses sarcasmes, elle donne des prôneurs maladroits ou de sots admirateurs, auxquels elle oppose, bien entendu, des tenants de bon goût pleins de délicatesse et d'esprit.

Ainsi se forme tout un petit répertoire de courtes œuvres théâtrales qui constituent bien un genre particulier, un genre dont Molière encore a donné les modèles achevés dans la *Critique de l'Ecole des Femmes* et dans *l'Impromptu de Versailles*. Mais dix ans plus tôt, Bertaut avait déjà porté à la scène le *Jugement de Job et d'Uranie*, et du lendemain des *Précieuses*, Somaize avait écrit un acte en prose : les *Véritables Précieuses*, et un autre en vers : *Le Procès des Précieuses*. Nulle contestation littéraire qui n'aspire désormais à se débattre face au public, entre la toile de fond et le manteau d'Arlequin. Outre les deux petites pièces de Molière, qui sont proprement des répliques, l'«affaire» de l'*Ecole des Femmes* suscite la *Zélinde* de Donneau de Visé, le *Portrait du Peintre* de Boursault, l'*Impromptu de l'Hôtel de Condé* de Montfleury et la *Vengeance des Marquis* de De Villiers. De même, Boursault tente de répondre aux censures de Boileau par sa *Satire des Satires* et Montfleury plaide lui-même le *Procès de la Femme juge et partie*, tandis qu'un anonyme se hasarde jusqu'à rimer pour la scène une *Critique du Tartuffe*. Et voilà un premier office de la comédie en un acte au XVIIe siècle : pour l'attaque ou la riposte en matière dramatique elle remplace en grande part les colonnes massives de nos feuilletons.

Par un autre biais encore, Molière s'est trouvé ramené à cette forme de l'acte unique formant un tout. Nous voulons parler de la comédie-ballet. On méconnaît d'ordinaire l'importance de ces divertissements mêlés de chants et de danses, et il a valu la peine qu'on attirât l'attention sur cette partie trop négligée de l'œuvre du maître.[1]

Musique et chorégraphie sont de belles choses, mais qui encombrent, et l'élément littéraire de ces ouvrages composites a dû, bon gré mal gré, se resserrer pour leur laisser la place qui leur revenait. Il est significatif que, parmi les diverses comédies-ballets de Molière, il ne s'en compte que trois qui conservent les cinq actes traditionnels : *la Princesse d'Elide*, les *Amants magnifiques* et le *Bourgeois Gentilhomme*. Le plus souvent, le grand comique s'est contenté de trois actes : c'est le cas des *Fâcheux* et de *l'Amour Médecin*, de *M. de Pourceaugnac*, de *Psyché* et du *Malade imaginaire*. Mais à deux reprises aussi, il a essayé d'enfermer l'action dramatique dans le cadre réduit d'un seul acte. Quand il eut donné, en 1664, ce *Ballet du Roi* où Louis XIV dansa devant Mademoiselle de la Vallière, il voulut présenter cet ouvrage au public, mais dépouillé de

[1] Maurice Pellisson : *Les Comédies-ballets de Molière*, Paris, 1914.

son appareil pittoresque, de ses chants et de ses danses. Or, ces accessoires retranchés, il ne restait que la matière d'un acte unique, et c'est pourquoi le *Mariage forcé* n'en compte pas davantage. Cette vivante esquisse ne récolta pas moins d'applaudissements à la ville qu'à la cour, et Molière encouragé renouvela sa tentative trois ans plus tard, en écrivant *le Sicilien*, cette délicieuse fantaisie, d'une grâce harmonieuse et légère et qu'illumine comme un rayon de poésie shakespearienne.

La comédie-ballet est ainsi une des formes qu'adopte l'«amuseur» en titre de Louis XIV pour relever et ennoblir le genre plébéien de la farce. «S'il a craint, écrit M. Pellisson, de produire la farce toute nue, *in naturalibus* pour ainsi dire, Molière s'est réservé de la présenter parée des ,,agréments de la musique et de la danse. . .'' Grâce à ces intermèdes, ses farces, sans rompre l'harmonie, purent être représentées dans les palais des rois»[1].

Ses succès mêmes décidèrent ses rivaux à puiser eux aussi à cette source, et c'est l'origine d'une suprême renaissance de la farce. Ce vieux genre national que Scarron, en 1657, déclarait dédaigneusement «aboli», connaît un regain de vogue au lendemain des *Précieuses ridicules*. Tous les historiens du théâtre le constatent, et l'un d'eux relève, entre autres, ce fait caractéristique :

«Au cours des quatorze années qui séparent les *Précieuses ridicules* (1659) du *Malade imaginaire* (1673), il ne s'est pas joué moins de 86 comédies, au compte des Frères Parfaict. Or les deux tiers de ces pièces ont moins de cinq actes, 16 étant de trois actes et 48 en un ; c'est-à-dire que plus de la moitié ont une longueur qui correspond à celle de la moyenne des farces médiévales».[2]

Les contemporains ne s'y trompent pas et ils ne manquent point d'enregistrer cette fluctuation de goût dramatique.

«. . .Pour peu que le peuple en soit encor séduit,
Aux farces pour jamais le théâtre est réduit»

fait dire, en 1670, Le Boulanger de Chalussay à un des personnages de son *Elomire hypocondre*.[3] Et Gabriel Guéret, peu de mois auparavant, notait déjà ce contre-coup des triomphes moliéresques :

«L'Hôtel de Bourgogne, jaloux du succès qu'avait le Petit Bourbon, ne put se soutenir qu'en l'imitant, et s'il vous en souvient, on vit tout à coup ces comédiens graves devenir bouffons, et leurs poètes héroïques se jeter dans le goguenard.»

De là une longue série de pièces que le critique énumère et dont il déclare tout net que «comparées à celles de Molière» elles «ne peuvent passer que pour des farces».[4]

Il a raison. Montfleury et Raymond Poisson, Brécourt et Dorimond, Chevalier et Donneau de Visé, tous ces émules du Maître manquent cruellement de sa verve, et surtout de son génie. L'ancien genre, qu'il

[1] *Ouvr. cité*, p. 118—120.
[2] Eug. Lintilhac : *Histoire générale du Théâtre en France*, t. III, p. 291.
[3] Acte IV, scène Ire.
[4] *La Promenade de St-Cloud*, dans les *Mémoires* de Bruys, Paris, 1751, t. II p. 212—213.

avait su transformer et développer, reste, entre leurs mains grossières, déplorablement semblable à ce qu'il était au début du siècle. Avec eux, nous avons toujours à faire à la farce médiévale, figée dans sa forme traditionnelle. On s'en rendait compte encore cent ans plus tard : «Il est constant, déclarent De la Porte et Clément, que c'est sur ces anciennes farces que les poètes du siècle dernier ont composé de petites pièces d'un acte».[1]

De la farce, cette petite pièce garde même le mètre ordinaire, l'octosyllabe. C'est toujours en vers de huit pieds que Montfleury rime son *Mariage de rien* (1660), Chevalier son *Cartel de Guillot* (1660), sa *Désolation des Filous* (1661), ses *Galants ridicules* (1661), sa *Disgrâce des domestiques* (1662); Raymond Poisson fait de même pour le *Sot vengé* (1661), Boucher pour *Champagne le Coiffeur* (1662), Chappuzeau pour *Colin Maillard* (1662), un anonyme pour le *Soldat poltron* (1667), et Rosimond pour le *Duel fantasque* (1667). Depuis Robert Garnier, l'alexandrin triomphait définitivement dans la tragédie ; au temps de Molière, la comédie en un acte attendait encore son Garnier.

Bien mieux, elle n'avait pas même reçu, sur la scène classique, ses lettres de bourgeoisie. En 1671, La Chapelle constatait, à propos de sa petite pièce *les Carrosses d'Orléans :* «Quelques-uns l'ont méprisée parce qu'elle est écrite en prose, *d'autres parce qu'elle est en un acte*».[2]

Et Hauteroche, en 1672, devait encore consacrer la préface du *Deuil* à une apologie en règle de la pièce en un acte, et démontrer aux dédaigneux que «l'art n'est pas moins nécessaire pour une petite pièce que pour une grande» et qu'un «petit tableau doit avoir ses beautés et ses perfections de même qu'un grand».[3]

Quelques années encore, et pareil plaidoyer eût été la précaution inutile. En 1686, Dancourt faisait jouer sa première comédie au Théâtre Français, et ses succès répétés allaient déterminer la vogue de la pièce en un acte. Telle était, en effet, la forme favorite que l'acteur-auteur donnait à ses ouvrages dramatiques. Sur 47 comédies que nous possédons de lui, plus d'une trentaine sont en un acte et en prose. Et quel cadre convenait mieux à ces vives esquisses de mœurs, d'une gaieté toute familière et d'une malignité sans fiel? Le prestige de la petite pièce s'en trouva rehaussé du coup dans l'esprit du public : pour lui plaire, il fallut que les rivaux de Dancourt se contraignissent à enfermer, eux aussi, leurs créations nouvelles en l'espace de quelques scènes.

Les Italiens avaient conservé le culte de la pièce en trois actes. Peu à peu, cependant, ils durent céder à la mode, et si l'on parcourt le recueil de Gherardi, on voit que les petites comédies, absentes des premiers volumes, apparaissent vers le milieu de la collection et se multiplient à mesure qu'on approche de la fin. Le Théâtre Italien une fois fermé, les tréteaux de la Foire marquent plus d'attachement encore à cette forme rapide et preste, qui s'adaptait à merveille à la verve agile et gauloise de leurs spectacles. Leur grand auteur, Lesage, «s'avisa de

[1] *Anecdotes dramatiques*, Paris, 1775, t. Ier p. 338.

[2] *Les Carrosses d'Orléans*. Préface (*Œuvres du sieur de la Chapelle*, Paris, 1700, t. II p. 245).

[3] Hauteroche: *Théâtre*, Paris, 1772, t. II p. 3 et 4.

condenser en un acte ce qui d'ordinaire en remplissait trois», et de «fournir la représentation avec deux petites comédies entièrement distinctes, réunies artificiellement par une troisième petite pièce, qui servait de prologue».[1]

Lesage, il est vrai, avait déjà donné des preuves de sa dextérité à condenser de la sorte une action dramatique : il avait fait applaudir *Crispin rival de son maître* (1707). Mais les héritiers mêmes de Molière avaient suivi Dancourt dans cette voie, et Regnard au premier rang, qui recourait tantôt à la prose, comme dans *la Sérénade* (1694), tantôt aux vers, comme dans *le Bal* (1696). La dernière année du XVII[e] siècle avait même vu imposer cette forme réduite de la comédie en un acte et en prose à deux ouvrages de réelle importance : *Le Retour imprévu* de Regnard et cette jolie pièce de *l'Esprit de contradiction*, qui peut passer pour le chef-d'œuvre de Dufresny.

Enfin, quand rouvre ses portes la Comédie Italienne, elle s'attache presque aussitôt le maître qui va donner les modèles de la petite comédie classique. Cet analyste pénétrant du cœur humain, ce psychologue minutieux et précis néglige les péripéties et dédaigne les intrigues enchevêtrées. Quelques scènes lui suffisent pour montrer la genèse du sentiment amoureux et peindre dans ses moindres nuances l'éveil d'une passion qui s'ignore encore. Il semble même que ce cadre restreint soit celui qui relève le mieux ses qualités, en le gardant du défaut vers lequel il penche parfois, certaine insistance un peu factidieuse à prolonger des situations dont le dénouement s'aperçoit d'abord. Et c'est pourquoi parmi ses chefs-d'œuvre il n'en est peut-être pas de plus exquis que *le Legs* et que *l'Epreuve.*

Avec Marivaux la cause est gagnée. La comédie en un acte est devenue un genre à part et bien vivant, qui a décidément secoué le joug dont l'alourdissait la tradition de la farce. Elle prend désormais tous les tours et se plie à tous les sujets. C'est ainsi que les tendances littéraires nouvelles peuvent s'y refléter l'une après l'autre, et que, par exemple, la sensibilité à la mode s'y épanche sans contrainte. Cette petite pièce adoptera bientôt les innovations dramatiques les plus audacieuses et mêlera les larmes au rire à une date où les théories des La Chaussée et des Diderot se trouveront encore âprement contestées. Son humilité même la gardera des censeurs. Comme on l'a finement noté, les partisans de la classique distinction des genres ne prendront pas ombrage de «ces œuvres frivoles, si peu théoriques, si peu révolutionnaires, qui bornaient leur ambition à plaire une semaine». Et c'est ainsi que le père de la dolente *Mélanide* se trouve mêlé, sans l'avoir soupçonné peut-être, à l'histoire de «ces petites comédies de salon, de ces levers de rideau, œuvres sans prétentions, et souvent charmantes, où perce l'émotion à travers le rire, où, dans la gaieté légère, la sensibilité s'épanouit soudain».[2]

Cette souple plasticité est à nos yeux un mérite de plus. Docile à

[1] N. Bernardin : *La Comédie Italienne en France et les Théâtres de la Foire et du boulevard*, Paris, 1902, p. 113—114.

[2] G. Lanson : *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante*, 2[e] édition, Paris, 1903, p. 277—278.

toutes les empreintes, ce petit genre nous conserve mieux que d'autres, plus solennels ou plus gourmés, les caractères distinctifs des temps qui l'ont vu se développer. Elégance ddélicate et politesse raffinée, réparties scintillantes et sentiments nuancés, l'esprit de l'époque anime ces frêles œuvrettes aux grâces un peu fanées. A les relire, on se replonge dans l'atmosphère même du XVIIIe siècle et l'on entre sans effort en contact avec son âme légère, versatile et charmante.

(Bruxelles.) *Gustave Charlier*

LA QUESTION DES GENRES LITTÉRAIRES*

I

S'il est une question qui paraisse au premier regard manquer d'actualité et même de toute espèce d'intérêt, c'est bien celle-là. Nous vivons dans un temps où l'écrivain s'est dégagé de plus en plus de toute tradition formelle : il adopte, dit-on, le cadre que lui suggèrent son instinct ou son caprice, ou mieux, chaque œuvre se crée d'elle-même son propre cadre. La poésie, depuis longtemps, échappe à toute forme fixe; le roman déborde à l'infini et se fond avec tout ce qui l'avoisine ; au théâtre même, quantité de pièces sont impossibles à classer. Ce grand mouvement de libération des formes traditionnelles, considérées comme oppressives, commencé avec le Romantisme, s'est poursuivi jusqu'à ne plus laisser debout aucune des cloisons qui séparaient jadis les genres littéraires ; et l'on croit volontiers que toute distinction est désormais inopérante.

Il y a plus. Si en pratique, et dans la littérature qui se fait, la notion de genre paraît ne plus jouer aucun rôle, historiquement, et pour étudier la littérature du passé, certains lui dénient toute valeur. En Italie et en Allemagne notamment, règne en beaucoup d'esprits une conception que j'appelle *volcanique*, de la création littéraire. D'après cette conception, chaque œuvre a jailli isolément, en une éruption non seulement imprévisible, mais inexplicable, sans liens avec ce qui l'a précédée, accompagnée ou suivie ; partant, plus d'histoire littéraire, car il n'y a d'histoire que du continu, mais une *science de la littérature* qui fait partie de l'esthétique, ou mieux, de la *science de l'esprit (Geistesgeschichte)*. Inutile, par suite, de s'intéresser aux genres littéraires qu'ont choisis les grands écrivains d'autrefois : ils ont pris pour s'exprimer la première forme venue, épopée, tragédie, sonnet, roman, qu'importe? L'essentiel est qu'ils aient réussi. S'occupe-t-on de savoir quelles bottes Napoléon avait chaussées le matin d'Austerlitz? Et si d'autres, plus soucieux des connexions historiques, tentent d'utiliser, pour classer les œuvres au moins de la période classique, les cadres tout prêts qu'offrent les genres littéraires, alors universellement respectés, on leur reproche de méconnaître la liberté du génie, et, comme on aurait dit autrefois, de couper les ailes à Pégase pour l'empêcher de sortir du compartiment où on l'a parqué.

* L'étude de l'éminent comparatiste Paul Van Tieghem que nous sommes heureux de présenter à nos lecteurs peut servir d'introduction au IIIe Congrès International d'Histoire Littéraire (Lyon, 1939) qui aura pour thème unique: *Les Genres littéraires. (Note de la Direction.)*

Néanmoins ce sentiment n'est pas unanime, dans les pays mêmes où des critiques réputés l'ont exprimé avec le plus de force. Les travailleurs des nations les plus diverses donnent de plus en plus souvent des monographies fort utiles de tel ou tel genre littéraire à telle ou telle époque ; quelques-uns de ces travaux sont excellents, et, rien que par le point de vue auquel l'auteur se place, renouvellent certaines questions. Il en est même qui remontent de la pratique à la théorie, et qui légitiment formellement la notion de genre comme directrice en histoire littéraire. Ainsi M. J. Kruuse, dans son excellent ouvrage en danois sur *Le Drame sentimental*, précise qu'il a voulu écrire «l'histoire intérieure du genre» ; il entend par *genre*, en ce cas, un groupe d'œuvres nées en divers pays sous l'empire des mêmes tendances, présentant des caractères communs et s'inspirant les unes des autres. Faire l'histoire extérieure du genre, c'est étudier les conditions matérielles, morales, sociales, religieuses ou politiques sous la pression desquelles il s'est formé, s'est transformé et a disparu ; en faire l'histoire intérieure, c'est suivre d'œuvre à œuvre le jeu des influences, imitations ou réactions, auxquelles il a dû ses diverses formes.

On voit donc que la question des genres littéraires est fort discutée, et qu'elle présente de ce fait un certain intérêt d'actualité. C'est pour cette raison que la *Commission Internationale d'Histoire littéraire moderne* l'a choisie comme programme du troisième Congrès International d'Histoire littéraire, qui doit se réunir à Lyon en mai 1939. De même que *Les méthodes de l'histoire littéraire* (Budapest, 1931) et *Les périodes de la littérature moderne* (Amsterdam, 1935), elle appartient à cet ordre de questions générales et importantes sur lesquelles tous ceux qui s'intéressent à la littérature ont intérêt à voir les théories les plus opposées s'exposer et s'affronter dans des discussions précises et serrées. Je voudrais dans ces quelques pages, après avoir retracé rapidement l'historique de la notion de genre littéraire, rechercher les fondements psychologiques qui la légitiment, et rappeler le rôle essentiel qu'elle doit jouer dans l'étude approfondie de la plupart des œuvres d'art.

II

Il faut remonter aux Grecs pour trouver l'origine de la distinction des genres, et d'abord en poésie ; chacun d'eux représentant l'expression esthétique, orale d'abord, dans beaucoup de cas, puis écrite, d'une curiosité ou d'un besoin sentimental ou intellectuel. Du récit rythmé des aèdes vient l'épopée, du chant isolé le lyrisme lesbien, du chant collectif le lyrisme choral, du chant alterné en l'honneur des dieux la tragédie et la comédie, etc... A ces genres d'origine orale s'en joignirent d'autres qui dès le début furent écrits : l'élégie, l'idylle, le poème didactique ou philosophique, etc... En prose, l'éloquence avec ses trois *genres* traditionnels (en réalité des sous-genres) dut à la démocratie athénienne sa dignité littéraire ; l'histoire se constitua en introduisant une suite rationnelle dans les annales ou les récits des logographes ; le dialogue, genre des plus caractérisés, fut créé à l'imitation

des entretiens de Socrate ; le traité philosophique eut peut-être pour origine la rédaction de notes de cours.

Au crépuscule de la littérature grecque, la plupart des grands genres classiques étaient déjà constitués ; certains se sont maintenus jusqu'à nos jours sans changer sensiblement, ni dans leur essence, ni dans leur forme. Les Romains reprirent ces genres, y ajoutèrent la satire et l'épître en vers, et firent de l'élégie amoureuse un genre précis qui devait jouir d'une belle fortune. Ainsi se constitua le trésor des genres littéraires gréco-latins dans lequel, à partir de la Renaissance, les modernes puisèrent avec tant d'avidité. Ces formes établies par un long usage, que revêtait le plus souvent la pensée ou le sentiment, et qui, loin d'être des cadres indifférents, ont influé, nous le verrons, sur le contenu même des œuvres d'art, confèrent à la littérature de l'Europe pendant la période classique une grande partie de ces caractères communs qui réunissent tant d'œuvres, écrites en diverses langues, en une même famille intellectuelle.

D'autre part, l'Europe du Moyen âge voyait se reproduire sur un autre terrain et dans des conditions toutes différentes le phénomène qui est à l'origine des genres distincts de la littérature grecque. Chaque goût sentimental, chaque besoin social ou religieux est la racine d'un genre différent qui s'épanouit plus ou moins heureusement. Ainsi naissent suivant les pays, chaque groupe ethnique donnant une forme parfois différente à l'expression des mêmes tendances, la chanson de geste, la ballade épique, la poésie amoureuse avec toutes ses variétés, le poème allégorique, l'épopée animale, les diverses espèces de drames religieux, le roman courtois en vers, la nouvelle en prose, la farce, etc... Certains de ces genres ont disparu totalement ; d'autres ont été repris avec un art plus conscient à l'époque romantique ; d'autres, comme la nouvelle italienne, se sont développés de siècle en siècle au point de constituer aujourd'hui un des genres les plus brillamment vivants de la littérature.

Indépendamment de toute tradition précise antique ou médiévale, quelques genres apparaissent à l'époque de la Renaissance et ont presque aussitôt brillé d'un admirable éclat, comme la *comedia* espagnole et le drame anglais autour de Shakespeare, qui ont cessé d'exister sous leur forme propre en communiquant certains de leurs caractères à d'autres formes dramatiques ; ou qui, après des débuts longs et incertains, ont conquis peu à peu une richesse et une valeur de premier ordre, comme le roman en prose. Enfin de nombreux genres ont été créés, souvent très consciemment, au cours de la période classique et des périodes suivantes : le conte philosophique, le roman historique, le poème dramatique destiné à la lecture, le poème narratif moderne ou roman en vers, le roman rustique, le drame symbolique, etc... Tout récemment, nous avons vu apparaître la vie romancée, dont le succès aura sans doute été éphémère, la pièce radiophonique, excellent exemple de genre bien défini, aux possibilités limitées et aux lois strictes, le roman cyclique, le roman-monologue, etc...

Ce rapide aperçu permet de constater que, si la plupart des grands genres traditionnels de la littérature classique, l'ode, l'épopée, la tra-

gédie, ont disparu comme tels, par contre il s'en est constamment formé d'autres, en prose au moins autant qu'en vers, dont beaucoup ont un cadre parfaitement délimité, et qui doivent obéir à des contraintes extérieures auxquelles correspondent des lois intérieures que l'on pourrait, pour chacun, étudier en détail. Nous pouvons donc conclure sur ce premier point que la notion de genres littéraires n'est point une notion démodée, vide désormais de toute valeur, une superstition de pédants, mais qu'elle désigne au contraire un élément permanent, essentiel, de la création de la plupart des œuvres d'art — ce que nous constatons ici serait au moins aussi facile à constater dans la musique, la danse, et les arts figuratifs — et qu'elle doit par conséquent reposer sur un fondement psychologique que nous allons chercher à déterminer.

III

La nature dicta vingt genres opposés
D'un fil léger entre eux chez les Grecs divisés ;
Nul genre, s'écartant de ses bornes prescrites,
N'aurait osé d'un autre envahir les limites.

La nature dicta... André Chénier, dans ces vers de *L'Invention*, admet comme évident que la distinction des genres, au moins dans la littérature grecque, n'est pas une invention arbitraire, mais un phénomène naturel. Boileau *(Art Poétique*, I) précise davantage :

La nature, fertile en esprits excellents,
Sait entre les auteurs partager les talents :
L'un peut tracer en vers une amoureuse flamme ;
L'autre...

et il énumère quelques genres poétiques traditionnels. La *nature* encore ; mais cette fois le fondement psychologique des genres est indiqué à grands traits : ils diffèrent comme diffèrent les *talents* que la nature a *partagés* entre les *auteurs*. N'en déplaise au jeune Victor Hugo (Préface des *Odes et Ballades*, 1826), il existe une différence, non de dignité sans doute, mais d'espèce, entre l'ode et la chanson, résultat, d'abord, d'une différence d'aptitudes : tout bon chansonnier n'est pas bon poète lyrique, et réciproquement. Chaque écrivain obéit en choisissant la forme de son œuvre à la pression intérieure de son genre d'aptitudes, qui le pousse, pour traiter tel sujet, de tel côté. Non sans hésitation parfois : Milton avait d'abord, dit-on, pensé à traiter le *Paradis Perdu* sous la forme d'un drame. Ce choix, rarement instinctif, est en général plus ou moins conscient. En vertu d'une disposition naturelle, l'un chante, l'autre raconte, ou invente une action dramatique, ou discute des idées, etc... Souvent le même, doué d'un talent plus varié, passe de l'un à l'autre genre avec plus ou moins de bonheur. Considérés seulement du point de vue de l'auteur, les genres sont comme des moules que l'invention a essayés, que l'expérience a perfectionnés

et adaptés à des fins précises, que la tradition a adoptés, que la mémoire a associés à certains sujets et à certains ordres de pensées ou de sentiments. L'imitation les trouve tout faits et les utilise, parfois en les durcissant et en leur ôtant toute élasticité, — c'est le cas des imitateurs serviles qui ont *fait* du Pétrarque, du Racine ou du Zola en reproduisant mécaniquement des formes d'art qui avaient été des nouveautés en leur temps, — tantôt en les modifiant et les rajeunissant, en les élargissant ou les simplifiant — c'est le cas des vrais artistes.

Mais n'oublions pas que l'œuvre d'art est due en général à la collaboration de l'auteur et du milieu dans lequel, et le plus souvent pour lequel, il travaille. Le public est le second élément essentiel qui fonde en raison la distinction des genres. On aime à écouter de belles histoires, plus belles et plus nobles que la vulgaire réalité ; et c'est l'épopée, plus tard le roman idéaliste ; — à voir peints avec exactitude des milieux familiers, souvent dans leur bassesse et leur laideur ; et c'est le roman réaliste ; — à se laisser transporter par de grands et nobles sentiments ; et c'est la poésie lyrique ; — à railler les vices et les ridicules ; et c'est la satire, le caractère moral, la comédie surtout ; — à s'attendrir avec le poète sur ses sentiments personnels qu'il nous fait partager ; et c'est l'élégie ; — à s'émouvoir au spectacle d'aventures pathétiques ; et c'est la tragédie, le drame ; — à s'instruire des grands événements du passé ; et c'est l'histoire ; — à réfléchir aux questions philosophiques ou morales ; et c'est le traité, le poème philosophique ; etc... Ces diverses aptitudes du public sont aussi importantes pour notre sujet que celles de l'auteur : elles l'inclinent dans la direction où il espère trouver des lecteurs ou des spectateurs attentifs et déjà par avance disposés à l'écouter.

Ces deux ordres de considérations permettent d'établir, nous venons d'y faire allusion, entre des genres très éloignés en apparence dans l'espace et dans le temps, une parenté intime fondée sur de profondes analogies dans les talents des auteurs et dans les dispositions du public. Quelque variés que puissent être les uns et les autres, ils se groupent autour de quelques tendances primordiales. L'épopée homérique et le roman historique à la Walter Scott, le roman courtois en vers et le roman psychologique-mondain des époques récentes, la tragédie classique française et le drame moderne en prose, offrent des exemples de ces genres non formels, mais psychologiques, qui mettent en jeu les mêmes facultés des auteurs, les mêmes goûts du public. Mais comme la tradition et l'imitation n'y jouent point de rôle, ils n'offrent pas le même intérêt pour l'histoire littéraire que les genres littéraires proprement dits.

IV

Il résulte de ces constatations que les genres littéraires ne sont pas de simples étiquettes commodes, mais correspondent à des réalités essentielles de l'art littéraire. L'étude des genres en eux-mêmes, étude que j'ai proposé d'appeler *génologie*, présente un vif intérêt historique et permet de pénétrer plus profondément dans la création et les carac-

tères de l'œuvre littéraire. Brunetière avait entrevu ce que cette étude a de fécond ; mais, entraîné par son esprit systématique et impérieux, desservi par le mot scientifique d'*évolution* alors qu'il s'agissait tout simplement d'une *histoire*, il gâta dans l'opinion du public compétent une cause qui méritait d'être mieux défendue. Je ne répéterai pas ici ce que j'ai dit sur ce sujet dans mon livre sur *La Littérature comparée*. M. Baldensperger, dans son excellent ouvrage *La Littérature. Création, Succès, Durée*, où à propos des «Exigences de la formule» il est à plusieurs reprises question des genres, a rassemblé des faits et présenté des remarques qui éclairent la question de la naissance et de la persistance de certains genres. Je me contenterai d'insister un peu sur quelques aspects généraux de la question.

Il faut d'abord ne jamais perdre de vue que la forme adoptée pour une œuvre d'art influe puissamment sur le fond. Prose ou vers, poème ou drame, sonnet ou élégie extensible à volonté, roman ou courte nouvelle, le cadre choisi détermine la part respective de l'imagination et de l'observation, la concentration ou l'ample développement du récit ou des sentiments, l'importance relative du milieu et des personnages, etc... Sans doute, l'écrivain sait — à peu près — ce qu'il veut dire, mais comment il le dira, c'est ce qui dépend du genre adopté. Chaque homme de talent est riche de possibilités qui ne se manifestent que partiellement dans ce qu'il écrit : selon la forme d'art qu'il aura choisie, un plus ou moins grand nombre de ces germes pourra éclore. De plus, beaucoup d'écrivains, surtout autrefois, ont été singulièrement limités dans leur choix par l'usage et la tradition littéraire de leur temps ; il leur aurait fallu, pour se montrer complètement à leur avantage, créer des genres nouveaux, ou modifier profondément les genres existants ; peu l'ont osé, et ce ne sont pas toujours les génies les plus authentiques. Pour analyser avec quelque exactitude et pour apprécier équitablement une œuvre d'art, il faut donc la considérer dans ses rapports avec le genre auquel elle appartient et qui en a pour une grande part déterminé, non seulement la forme, mais le fond même.

Mais le choix du genre n'est pas tout : l'écrivain qui n'est pas «né copiste» n'accepte pas, en général, un genre littéraire traditionnel ou à la mode sans le modifier d'après ses préférences personnelles, sans lutter contre lui pour ainsi dire, avec plus ou moins de raisons et plus ou moins de succès. J'ai dit ailleurs combien cette lutte est intéressante et touche à l'essence même de la création littéraire. Plus le genre est strict dans ses exigences, plus le talent se fortifie, se précise, et s'exprime avec perfection. C'est, dit Paul Valéry avec sa concision et sa profondeur coutumières, «l'arbitraire créant le nécessaire». Il pense, en écrivant ces mots, aux règles prosodiques et aux poèmes à forme fixe ; mais l'expression s'applique fort bien aux genres littéraires en général.

L'histoire des genres en eux-mêmes est riche en aperçus qui se présentent plus rarement dans les autres domaines de l'histoire littéraire. Elle est étroitement liée à celle des goûts du public et des autres conditions extérieures de la littérature. Elle met en lumière des auteurs peu connus aujourd'hui, qui ont été très lus ou applaudis parce que le genre qu'ils traitaient plaisait au lecteur ou au spectateur ; qui ont pré-

paré des transformations intéressantes de ce genre, et chez qui la lutte entre tradition et tendances nouvelles est particulièrement apparente. Elle peut seule faire bien comprendre comment pour chaque grand écrivain se posaient les problèmes inhérents au genre qu'il abordait ; car enfin, pour prendre quelques exemples dans un seul pays et dans un seul siècle, La Fontaine a entrepris sciemment de faire autrement et de faire mieux que les fabulistes ses prédécesseurs, Corneille et Racine avaient été au théâtre, Bossuet avait entendu ou lu des sermons ! On dirait, à lire certains historiens des lettres, que les grands écrivains ont travaillé sans précédents, sans tradition, qu'ils ont créé chacun leur forme. Toute étude consacrée à un artiste, dans n'importe quel art, devrait commencer par établir où en était lors de ses débuts le genre qu'il a illustré.

Pour prendre un exemple précis, on peut considérer le cycle de sonnets adressés à une personne aimée, genre dont l'origine remonte nettement à Dante et surtout à Pétrarque, et qui a fourni pendant des siècles, en des pays très divers, une assez belle carrière. Il est très intéressant d'examiner comment Pétrarque, Du Bellay et Ronsard, les sonnettistes élisabethains et Shakespeare, Rückert, Elizabeth Barrett, ont tiré parti, pour exprimer leurs sentiments, du cadre rigide qu'ils s'étaient imposé ; comment ils ont chacun manifesté leur originalité à travers l'uniformité du genre, et comment les derniers venus l'ont assoupli sans le rompre. A l'autre extrémité de l'horizon littéraire, le roman rustique, créé par un pasteur protestant du canton de Berne il y a exactement cent ans, et plus florissant que jamais à l'heure présente, offrirait un bel exemple des conditions extérieures et intérieures, des possibilités, des difficultés, des problèmes que pose à l'artiste un genre bien défini, quoique très souple. Des problèmes, ai-je dit ; oui, chaque genre a ses problèmes ; ici, ce sera celui du réalisme, celui du langage, le plus difficile peut-être à résoudre, celui du paysage à décrire ou à suggérer. Du bon Gotthelf et d'Auerbach à Giono et à Ramuz, de George Sand à Reymont, que de solutions différentes de ces problèmes, que d'interprétations d'un genre qui reste essentiellement le même, mais qui comporte de nombreuses variétés !

Mais en voilà assez, je pense, pour restituer à la notion de genre littéraire sa légitimité et son crédit, et pour montrer qu'elle peut orienter les études d'histoire littéraire dans une direction particulièrement utile et féconde.

(Paris.) *Paul Van Tieghem*

RECHERCHE DES ORIGINES

LA STORIOGRAFIA MODERNA E LE LETTERATURE ROMANZE

(LE ORIGINI DELLA CIVILTA E DELLA LINGUA ITALIANA)

I. — Genesi popolare o genesi dotta della letteratura italiana.

Il primo problema che ci si fa innanzi, alle origini della nostra letteratura, è naturalmente quello della sua genesi. Per tutto l'Ottocento prevalse il concetto romantico che la poesia popolare sarebbe stata la cellula originaria della nuova letteratura e poesia, e si amò drammatizzare l'origine delle letterature romanze, sorte, si diceva, come esperienze oppositrici dei laici contro la vecchia letteratura latina del Medioevo, patrimonio, privilegio e roccaforte dei chierici. Popolo e chiericato, ecco i due grandi antagonisti degli storici romantici ; e avrebbe finito col prevalere l'ingenua freschezza del popolo, contro il vieto e lambiccato classicismo dei dotti.

Sennonchè, attraverso l'incessante studio dei documenti, perseguito nello stesso Ottocento romantico e positivista e in questo primo quarantennio del Novecento, si è venuto tramutando tra le mani il canone dell'interpretazione. La nuova poesia dei trovatori, oggi si dice, ha la sua origine dalla cultura classica ed ecclesiastica del chiericato, e non dal popolo. Il popolo non esiste, se non come vaga metafora, e la poesia e la letteratura non nasce mai dall'ignoranza. Anche la letteratura religiosa non è produzione popolare, al suo esordio. S. Francesco, sebbene esaltasse gli uomini idioti e senza lettere, fu amantissimo e rispettosissimo delle lettere. Tommaso da Celano racconta che il Serafico raccoglieva qualsiasi rotuletto o pezzo di pergamena che fosse per terra, temendo di non pestare il nome del Signore o qualche tratto che parlasse di cose divine. E poichè un suo discepolo gli domandava perchè ricogliesse con pari studio gli scritti dei pagani : «Fili mi — avrebbe risposto — litterae sunt ex quibus componitur gloriosissimum Dei nomen.» E poi aggiungeva che ciò che in tali scritti vi poteva essere di buono, non si appartiene ai pagani, e agli altri uomini, ma a Dio solo, da cui procede ogni bene.

In questo modo genialissimo, Francesco rispettava tutte le letterature, le sacre e le profane, come il più illuminato umanista. Egli poi, è noto, si piaceva di parlare e di cantare francese, ed è indubitato che

conoscesse bene i romanzi di cavalleria francese; altrimenti non si spiegherebbero tante allusioni, nei suoi discorsi, a immagini cavalleresche. Parlando di frate Egidio, con i suoi confratelli esclama: «Ecco il nostro cavaliere della Tavola Rotonda.» Carlo Magno, Orlando, Ulivieri e «tutti i paladini» sono ricordati nello *Speculum perfectionis*, e una volta è detto nello stesso *Speculum* che i buoni frati devono sapere operare il bene e pregare in solitudine, per non insuperbire di vanità, e in quella occasione sono chiamati «i fratelli miei cavalieri della Tavola rotonda». «Questi sono i fratelli miei cavalieri della Tavola rotonda, che si tengono nascosti in luoghi deserti e riposti, per attendere con maggiore cura all'azione e alla meditazione». Orbene, soltanto un lettore assiduo dei romanzi di cavalleria, ha osservato il Rajna, poteva essere bene addentro su questo particolare della segretezza dell'operare dei cavalieri, che vanno per il mondo celando il loro essere e compiendo grandi gesta: Lancillotto è chiamato il *bel valletto*, e più tardi diventerà il *cavalier bianco*. Sono anonimi e ignoti al mondo, come dovrebbero essere i seguaci del santo frate.

La familiarità con i romanzi di cavalleria è attestata anche dall'educazione e dal gusto cavalleresco che ebbe Francesco da giovane, e i biografi ce lo descrivono come il principe della gioventù, per l'eleganza dell'abito e per la gaiezza. E anche nella sua nuova vita religiosa egli idoleggia sempre questo titolo di cavaliere, se Tommaso da Celano lo chiama «novus Christi miles», «fortissimus miles Christi», e S. Bonaventura lo invoca «strenuissime miles Christi», «dux in militia Christi», decorato «crucis insignibus», armato «armis coelestibus». È noto che «miles» e «militia», nella latinità medievale, significano per l'appunto «cavaliere» e «cavalleria». Ancora un tratto della sua educazione letteraria e romanzesca e del suo gusto cavalleresco, noi l'avremmo in quella immaginazione che gli fu sì cara, delle nozze con madonna Povertà. Non c'è cavaliere senza dama, e la dama del cavaliere di Cristo è la povertà. S. Bonaventura ci dice che Francesco chiamava la povertà «modo matrem, modo sponsam, modo dominam»; e si capisce come si introducesse dai biografi il mito della madre e della sposa, unito a quello della dama, volendo coonestare in una immagine più casta e meno profana questi rapporti di Francesco con la Povertà. Ma è anche significativo che Dante, scevro di preoccupazioni agiografiche, parli sì delle nozze di Francesco con la Povertà, vedova del suo primo marito, ma parli anche di Francesco e Povertà come di amanti: «Francesco e Povertà per questi amanti — Prendi oramai nel mio parlar diffuso»; così come S. Domenico sarà per lo stesso poeta «l'amoroso drudo» della fede cristiana. Quindi non è ardita la congettura del Rajna, quando suppone «che a Francesco la Povertà è apparsa prima come la dama dei suoi pensieri: non diversamente da quel che fosse Ginevra per Lancillotto».

Un'altra testimonianza della cultura di Francesco d'Assisi ci sarebbe anche nell'assisiate illustre, che egli adottò nel *Cantico delle creature*, se è vero che perfino il *per* ripetuto sette volte in quel cantico può essere paragonabile al *par* francese e al *per*, complemento di agente, dell'italiano antico che sarà poi anche l'italiano di Dante: «Fur l'ossa

mie *per* Ottavian sepolte», «intanto voce fu *per* me udita», «più era già *per* noi del mondo volto», ecc. ecc. Si pensi alla geniale interpretazione che del *Cantico* ha dato Luigi Foscolo Benedetto. Ma lasciando da parte questa ancipite testimonianza del *per* come *par*, è buona abitudine di poeta dotto quella di far capo a delle fonti e a dei modelli letterari. Ed è noto che il *Cantico* è esemplato, e in certi punti letteralmente, sul *Cantico di Daniele dei tre fanciulli nella fornace ardente*, e sul salmo 98 di David.

Si conclude dicendo che il santo protettore ed esaltatore degli uomini idioti e senza lettere, fu uomo non idiota e fu uomo di molte belle lettere ; e l'idiotezza da lui vantata era soltanto la semplicità e l'umiltà dello spirito e della mente, a quello stesso modo che Dante disdegnò i motti e le iscede dei predicatori, i quali facevano le loro invenzioni ingegnose sulla Scrittura, mentre non si pensa «quanto piace — chi umilmente con essa s'accosta».

È dunque falso che il primo monumento della nostra letteratura sia nato dalla ispirata ignoranza della santità, comecchè si dica che nei tempi antichi lo Spirito Santo amasse calarsi frequentemente sulla lingua degli uomini idioti : sono favole a cui non credeva più nello stesso Trecento il Boccaccio, e anche Dante, che si apparecchiava al suo poema, armatissimo di latino e di teologia. Tipico esempio ancora quello di Iacopone, presentato da Alessandro d'Ancona, attorno al 1880, come poeta di popolo, il giullare di Dio, mentre la critica recente, dal Gentile al Casella, dal Sapegno al Russo, lo ha giudicato invece poeta dotto, anzi dottissimo : poeta-teologo, che ha nelle sue vene tutto un albero genealogico di dottrine medievali e ha creato tutto un suo originale linguaggio, dove l'elemento popolare è contaminato con l'elemento classico, con quello ecclesiastico, e ancora con motivi delle nuove civiltà romanze di Francia e di Provenza. Un todino illustre la lingua poetica di Iacopone, dall'apparente rozzezza, ma che, all'analisi, si rivela compendio di una complessa esperienza letteraria. Giullare di Dio il nostro Iacopone, si conservi pure l'antica definizione del D'Ancona, ma a patto che non si calchi sulla rozzezza e sull'ignoranza del cantore : la sua giollaria, come quella di Francesco, non era ignoranza o rozzezza, ma una forma di umiltà, fervore di apostoli di molte lettere che non disdegnavano di accomunarsi ai volgari giullari, per contendere l'attenzione delle moltitudini alla corruttela delle altre invenzioni e storie profane. Le ballate dei giullari del demonio devono diventare le laude dei giullari di Dio ; alla «ruota» dei danzatori, si deve sostituire la ruota dei devoti che si flagellano e cantano lodi alla Vergine e a Dio ; alla ruota di Satana si dovrà sostituire la ruota di Dio. Così solo Iacopone può dirsi giullare, e così solo da Francesco d'Assisi procede tutta una compagnia di giullari. Bisognava adoperare gli stessi accorgimenti dei giullari profani, servirsi anche della loro lingua, dei loro metri, delle loro formule di raduno, anche del modo stesso di citare le loro fonti. Quelli citavano Turpino, e questi citeranno la scrittura, il testo e la glossa ; l'importante era di chiamare attorno a sè il popolo. E poeti dottissimi si trasfigurarono nella leggenda, nella tradizione proverbiale, come umili cantori nati dal popolo e allevati in mezzo al

popolo: l'umiltà dell'atteggiamento si scambiò per popolarità di esperienza e di contenuto. Mentre questo andare verso il popolo era stata la caratteristica di tutte le eresie e i movimenti religiosi dopo l'anno Mille. Le nuove idee religiose partivano da gruppi aristocratici, e si diffondevano in mezzo al popolo, sempre per quel processo che si osserva in tutti i movimenti ideali, che vanno dall'alto verso il basso, e non mai dal basso verso l'alto. Molte verità del senso comune e del buon senso sono le verità dei grandi filosofi che, per vie molteplici e insospettate, sono diventate patrimonio del popolo. Anche gli stessi movimenti politici, che pare obbediscano talvolta a oscuri istinti economici e insorgano dalla faticosa terra e dalle strade canicolari della città, sono sempre un riflesso di dottrine politiche e di idealità morali spesso aristocratiche, che si corrompono, circolando in mezzo al popolo e trovando in quella corruzione il loro trionfo e al tempo stesso la loro morte.

Un'altra testimonianza di questa mutata interpretazione storica delle origini letterarie della nostra letteratura è costituita dai più recenti studi intorno allo stilnovo. I famosi versi di Dante *(Io mi son un, che quando amor mi spira)* erano interpretati come se i poeti della nuova scuola seguissero il sentimento, più che non avrebbero fatto i poeti della scuola siciliana: il sentimento, mito assai caro a tutta la storiografia romantica e positivista. I poeti della scuola siciliana sarebbero stati dottrinari, come quelli che facevano capo ad una corte ed erano costretti ad una espressione artificiosa e ricercata; i poeti dello stilnovo avrebbero invece risentito delle influenze della poesia realistica del popolo, che aveva così gran parte nella vita comunale della Toscana. Ma proprio in questi ultimi anni si è abbandonato questo criterio del sentimento: cominciò il Carducci sul finire dell' '800, e approfondì l'indagie Cesare de Lollis, attorno al 1923. In quei versi Dante non avrebbe voluto parlare del suo più profondo sentire rispetto ai poeti della scuola siciliana, sebbene della maggiore aristocrazia formale di lui e dei colleghi del suo gruppo. Le sue penne sono andate più strette dietro al dittatore (amore: maestro di *ars dictandi !)*, egli ha notato a quel modo che amore detta dentro e poi è venuto significando. *Quando Amor mi spira, noto:* l'accento poggia sul *noto* e non sullo *spira ; a quel modo che ditta dentro vo significando :* e anche qui l'accento poggia sul *vo significando*, e del resto il *ditta* è il dittare letterario, e non la semplice ispirazione sentimentale. Niente più dunque la romanticheria del sentimento rispetto all'intellettualismo dei poeti precedenti; anzi un più alto intellettualismo e una maggiore disciplina formale.

Un ultimo esempio (e se ne potrebbero elencare altri infiniti): il contrasto di Cielo d'Alcamo, o, come io amo credere, di Michele d'Alcamo (il siciliano *Cheli*, abbreviazione di Michele, — si pensi allo zio Cheli di una novella di Verga e al diffuso cognome *Miceli* in Calabria e in Sicilia — si palatalizza in *Celi*, che poi diventa in lingua illustre *Cielo)*. Si vantava la freschezza, la vivacità di quel contrasto, perchè freschezza e vivacità popolare. Solo il popolo è alieno da convenzionalismi, solo il popolo è nativo e fresco, ci ripetevano fino a pochi anni fa i positivisti, i più protervi romantici nella loro appa-

rente aridità e freddezza; orbene se si studia la lingua di quel contrasto, la si trova dotta di latinismi, di provenzalismi, di francesismi. Conclude la nuova storiografia: Michele d'Alcamo non è poeta di popolo. Esprime più vivamente degli altri, perchè ha una personalità più ricca, più articolata, e non già perchè nutrito di mitica sostanza popolaresca.

II. — La genesi naturalistica e il ritardo della letteratura italiana.

Insieme alla origine popolaresca della letteratura italiana, si è abbandonata ormai l'altra teoria della sua genesi naturalistica, che fu la teoria cara al Carducci e al Novati, al Bartoli e al Cesareo, e che ancora sopravvive in qualche manuale per le scuole. È la teoria famosa dei tre fattori.

Il Carducci insiste sul principio che tre sono gli elementi formatori della letteratura italiana: l'elemento ecclesiastico, il cavalleresco, il nazionale; e poi sottodistingue nell'elemento ecclesiastico la parte ascetica che ci richiama allo spirito orientale, e la parte più propriamente temporale della Chiesa che si richiama allo spirito dell'impero romano, e la quale si appropria le tendenze universali e le tradizioni ecclettiche dell'Impero, trasformando a sua foggia il paganesimo sensuale delle genti latine e il paganesimo naturale delle genti germaniche. E ancora il Carducci viene caratterizzando l'elemento cavalleresco come elemento non autoctono, ma importato, elemento proprio della feudalità longobarda, franca, sassone, alemanna; e infine parla dell'elemento nazionale che è rappresentato dal popolo e dal comune, il popolo che, in Italia, più che altrove sorge nelle contese fra pontefici e imperatori, terzo e più vero potere fino allora sconosciuto.

Con questo elemento popolare noi ritorniamo all'origine popolaresca della letteratura italiana, di cui si diceva innanzi. Per il Carducci poi l'elemento popolaresco era in tutto e per tutto l'elemento romano, o romanzo, o neo-latino; e in questo particolare la sua visione era assai retta. È un luogo comune ormai che tutte le civiltà romanze non sono che uno svolgimento storico della romanità, senza interruzione o mediazione, così come le lingue neolatine non sono altro che il latino moderno diversamente parlato, prosecuzione dei parlari latini della romanità. Ma questi tre elementi, l'ecclesiastico, il cavalleresco e il nazionale romano, erano tre astrazioni; ed è riprova della loro astrattezza e della loro inconsistenza il fatto che in altri storici come il Bartoli o il Novati permane tale teoria dei tre fattori, ma muta il nome di alcuni di essi: quasi che riconosciuti necessari alcuni elementi, questi si possano far sparire e barattare con altri elementi. Nel De Sanctis, si ricorderà, non c'è traccia di questa tesi dei «fattori»; ma se nel De Sanctis ciò manca, doveva mancare, perchè il concetto dei fattori storici è un concetto naturalistico e assolutamente eterogeneo a quello idealistico e dinamico, che muoveva la sua *Storia*. La storia letteraria, la storia di una civiltà, non la si può vedere come un'equivalenza di cause ed effetti, e guardarla come il chimico guarda a un prodotto che si ottiene per com-

binazione di elementi. Questo delle cause e del casualismo della storia è ormai un criterio antiquato; si continua forse anche oggi dai professori ritardatari a parlare delle cause della rivoluzione francese, delle cause della guerra mondiale, delle cause del fascismo e del comunismo. Ma si tratta di una sopravvivenza verbale e scolastica; le cause non sono nient'altro che la genesi interna di un movimento, e la storia spiegata di quella genesi. La teoria dei tre fattori e delle cause si poteva collegare alla concezione meccanica di Ippolito Taine e non a quella idealistica del De Sanctis e dei desanctisiani.

Se ora volessimo rapidamente caratterizzare la civiltà italiana nel suo lontano crepuscolo, dovremmo rilevare che assai scarsi sono i documenti volgari, i quali siano testimonianza del popolo italiano nascente, nell'alto Medioevo. Ed è stata fatica generosa ma sterile quella di alcuni eruditi, i quali hanno voluto allontanare nel tempo la presenza di alcuni documenti che attestino l'esistenza di un nuovo idioma. Quale disdetta che l'Italia, figliuola idealmente primogenita di Roma, sia nata ultima per la sua lingua e per la sua civiltà! Che sarebbe rammarico analogo di chi, largamente dotato, si dolga di essere nato ottavo o decimo fra fratelli e sorelle, o di essere nato nel Novecento invece che nell'Ottocento. Quello che conta è la ri chezza e la grandezza di una civiltà, e non la priorità della nascita.

Pure la boria piccolo-borghese che si è messa in questa ricerca delle lontane origini, lontane più che sia possibile, dell'Italia, della Francia, della Spagna, della Catalogna, della Provenza, ecc., è stata forse una piccola astuzia segreta della storia perchè gli studiosi non riposassero sulle vaghe congetture e fossero spoltriti alla ricerca di documenti concreti di appoggio. Si è trovato che i più antichi documenti latini scritti in Italia, che lascerebbero intravvedere l'esistenza di un nuovo idioma, risalgono al sec. VI, ma tutto questo non può far parlare di una civiltà italiana; come invero non si può parlare di una civiltà francese o di una civiltà provenzale, catalana, anche se di questa esistono documenti più abbondanti fin dal sec. VI. Fino al sec. X si può dire che esiste, *grosso modo*, una civiltà unitaria, che si può continuare a chiamare romana, o romanica.

È la civiltà di quei paesi che complessivamente nel Medioevo si appellano *Románia*, e che è parola di origine popolare con la quale si indicò precisamente in quell'epoca il gruppo dei paesi latini, con parola analogicamente formata a quella di Gallia, di Grecia, di Britannia; e Romania si disse per qualche tempo l'impero d'Oriente. La parola Romania è il simbolo dell'unità spirituale dell'alto Medioevo, e tal verbo si adoperava in contrasto con la *Barbaries*, e il *romanice loqui* fu contrapposto al *barbarice loqui*. E i glottologi, modernamente, è noto, in omaggio a codesta denominazione popolare del Medioevo, chiamano Romania tutto un gruppo di paesi che ha per centro l'Italia (compresa la costa orientale adriatica fino a tutta la Dalmazia), la penisola iberica, la Francia, una parte della Svizzera e del Belgio; e, isolata in Oriente, la Rumenia con qualche propaggine balcanica. Lingue romanze o neolatine sono dette le lingue di codesti paesi.

La denominazione di Romania, popolarmente, sopravvisse fino ai

Carolingi, ricevendo anzi un nuovo impulso della restaurazione del vecchio impero, compiuta col genio e con le armi di Carlo Magno. Soltanto dopo lo smembramento di quella rinnovellata unione si va a spegnere la coscienza comune della Romania, mentre si delineavano, ciascuna con il suo nome particolare, le varie individualità nazionali ormai distinte, sciogliententesi con vita propria dal ceppo comune. Non si ebbero più Romani : si ebbero Franchi, Lombardi, Provenzali, Catalani, Ispani e così via (*Lombardi* erano detti ancora gli Italiani in Francia al tempo del Boccaccio : si ricordino i *lombardi cani*, gli usurieri fiorentini nella novella di ser Ciappelletto ; e *le grand Lombart* è ancora chiamato sul finire del Quattrocento Lorenzo il Magnifico). Pure con la parola Romania si continuò a designare ancora qualche parte isolata dell'antico impero ; ad esempio, l'Italia in opposizione alla Germania, e il ducato di Roma, o la provincia di Romagna, corrispondente all'antico esarcato di Ravenna. È nota la discussione fra i dotti se la Romagna così si chiami per l'appartenenza alla Chiesa Romana, in virtù della donazione di Pipino, o non piuttosto dal diminutivo Romaniola, che indicò in quella regione l'ultimo possesso rimasto in Occidente all'Impero d'Oriente, ossia alla Romania.

Romani poi continuarono a chiamarsi isolatamente due popoli latini, i quali si trovarono stretti d'ogni intorno dalle genti barbariche ; e poichè non avevano da distinguersi, latini da altri latini, ma soltanto da barbari, conservarono il nome di Romani. Sono i romani della Resia, i quali parlano il *romancio* (il volgare neolatino dei Grigioni, recentemente riconosciuto come la quarta lingua della Svizzera), e i Romani della penisola balcanica, ossia i Rumeni. Come si vede, il nome di Romania rimane a quei popoli che continuarono a contrapporsi a dei barbari ; sparisce invece per quei popoli neolatini, che vivono e confinano tra loro, e che sono però costretti a differenziarsi anche nel nome, chiamandosi franchi, provenzali, catalani, ispani, lombardi. Del resto quel nome persiste ancora anche nei paesi d'Occidente, in un uso di cui si è perduta la consapevolezza dell'origine storica. *Romance* in Spagna e in Portogallo continua a dirsi l'idioma rispettivo. In Francia *roman* ebbe poi singolare fortuna, quando la parola fu applicata a indicare la letteratura latina tradotta in francese, e poichè in Francia, fin da quei primi secoli, la letteratura più in fiore fu quella narrativa, la parola *roman* finì con l'indicare il genere letterario *romanzo.*

Questi paesi che complessivamente si appellarono Romania, sentono anche di avere una cultura comune. Le scuole di teologia di Parigi, quella di filosofia aristotelica e geografia tolemaica a Toledo e più tardi la scuola di medicina a Salerno, quella del giure romano a Bologna, non sono scuole nazionali della Francia, e della Spagna o dell'Italia, ma dell'Europa ancora romana e cristiana. Mai la cultura fu tanto universale e unitaria in Europa, come nel momento stesso in cui essa si avviava alle sue distinzioni nazionali. E l'unità del pensiero medievale si rivela nelle crociate, quando moltitudini varie di paesi diversi si muovono a morire per la fede, e si rivela nell'architettura, la quale, dopo il Mille, per adoperare una frase passata in proverbio, copre tutta quanta l'Europa di una candida veste di chiese.

Orbene, appunto in base a cotesta vigorosa unità di pensiero medievale, è necessariamente vano il tentativo di venir cogliendo segni delle nuove civiltà romanze prima del sec. XI. Le nuove civiltà romanze sorgono, si può dire, e acquistano coscienza solo quando esse sono adulte. Così, in particolare, per riferirsi all'Italia, la civiltà italiana con la sua fisionomia nazionale sorge solo nel sec. XIII quando è matura una letteratura italiana. Della nascita di una civiltà si deve dire quello stesso che della genesi di un'opera d'arte, della quale, qualche volta, si ama tracciare la preistoria fantastica, cogliendone i segni annunziatori in questa o quell'opera precedente dello stesso autore, ma la cui genesi concreta è solo la storia dell'opera d'arte compiuta, la storia degli elementi, dei motivi confluenti in quell'opera compiuta.

Ordunque la nuova civiltà romanza italiana nasce letterariamente non già attraverso quelle scritte tra latine e volgari che sono state accumulate dagli eruditi, nella speranza di respingere questa nascita della civiltà italiana al sec. XII o al sec. XI o ancora più in là (curiosa la falsificazione delle carte di Arborea che tra il 1845 e il 1880 mise a rumore il mondo della cultura europea, ciò che in ogni modo testimonia ingenua boria nazionale e municipale) ; nasce nel sec. XIII, e il primo notevole monumento di letteratura italiana, imitazione o non, è il *Cantico delle Creature di S. Francesco*, del primo quarto del sec. XIII, e l'altro monumento è il *Ritmo cassinese*, e, più tardivo, una poesia tenzonante d'amore, il *Contrasto di Cielo d'Alcamo*, che non può essere stato composto prima del 1231 e non più tardi del 1250. Poesia religiosa da una parte e poesia amorosa dall'altra, ed entrambe temperate di motivi dotti e di motivi popolareschi. Poichè se è da respingere la tesi romantica dell'origine meramente popolare della nostra letteratura, non è nemmeno da accettare l'altra dell'origine meramente dotta, perchè uno scrittore vivo non respira soltanto nel chiuso di biblioteca, ma si mescola sempre a tutta la vita. In fondo, popolo e chiericato sono due astrazioni polemiche, e l'opera letteraria nasce nel concreto dall'individualità del suo creatore, il quale è sempre compendio di umanità libera al disopra dei compartimenti sociali e scolastici.

La letteratura in questo caso è come la consapevolezza critica del nuovo essere che si è venuto formando, e tale consapevolezza si può dire che non si forma una volta per sempre nei primi decenni del sec. XIII, ma si viene approfondendo per tutto il Dugento, e assume una forma teoreticamente tipica e manifesta nel *De Vulgari Eloquentia* di Dante. Per tutto il secolo XIII permane accanto alla lontana e pigra consapevolezza della nuova civiltà, e della nuova letteratura, anche la persuasione che l'antica civiltà della latinità sopravviva ancora. E questo avviene non solo in Italia, ma anche in Francia e in Provenza che pure erano letterariamente più adulte di almeno un secolo. In altri termini, queste nuove letterature nazionali nascono e vivono con un afflato universalistico. L'antico universalismo medievale non è rinnegato.

L'universalità propria della letteratura latina, l'universalità propria del pensiero politico e chiesastico, l'universalità dell'architettura, e infine l'universalità della scienza medievale per cui tutto il mondo è patria, alimenta di sè come mito le nuove letterature nazionali. Nei sec.

XI e XII, comincia, è vero, una specie di separazione tra le nascenti civiltà romanze, sennonchè l'afflato universalistico di tutta la cultura medievale fa sentire anche i suoi effetti sulle chiuse letterature nazionali. Solo così possiamo spiegarci come la letteratura provenzale e la francese fossero così popolari e quasi indigene in Italia. Così ci spieghiamo come Dante possa nel suo *De Vulgari Eloquentia* affermare che la lingua francese, la lingua provenzale e il volgare nostro fossero una sola lingua pronunziata diversamente da tre popoli diversi.

L'altro problema che ha affaticato i nostri storici delle origini è il problema del ritardo della letteratura italiana, rispetto alla letteratura provenzale e francese, e insieme il problema che la nostra letteratura italiana sia sorta come fenomeno di imitazione. Si è tentato di risolvere questo problema, dicendo che l'Italia era impegnata altrove nei seccoli XI e XII, e che il suo problema più sentito era il problema politico. L'elaborazione delle istituzioni comunali sarebbe l'attività *romanza* della nascente Italia : il comune italiano ha una sua originalità più complessa del comune di oltremonti. In Italia, il comune significa il centro di una unità complessa che stringe il legame fra centro e contado, fra città e campagne ; ed esso offre i quadri al futuro stato territoriale principesco. Negli altri paesi il comune non era uno stato unificatore, una cellula di concentrazione politica ; rappresentava invece una forza avversa al contado, era un isolato, socialmente e territorialmente distinto. Ciò che spiega, per esempio, come i comuni francesi, appunto perchè isolati, furono tramite passivo di accentramento e di unificazione nazionale nelle mani dei re di Francia. Il comune italiano fu invece palladio di libertà e di indipendenza, forza accentratrice per sè e ritardatrice per un'unificazione monarchica della penisola.

Accanto a questa originale creazione del comune in Italia, c'è la contesa fra imperatore e papa che mette gli animi in viva agitazione, chiama a sè le armi intellettuali della polemica e distrae dalla letteratura pura e dalla poesia. C'è poi la conquista della Sicilia da parte dei Normanni, le guerre marittime dei pisani e dei genovesi, le crociate in Oriente che per necessità hanno il loro centro di origine in Italia : tutte occasioni non propizie agli ozii della letteratura. Ahimè ! tale teoria (sostenuta ultimamente anche dal Bertoni) tradisce una visione arcadica della letteratura, come manifestazione di cervelli vuoti, i quali, quando sarebbero liberi dalle altre cure, possono bene attendere ad amoreggiare con le Muse. E che bisogno allora abbiamo di una tal letteratura da frati e da accademici?

L'attività politica non esclude l'attività letteraria, e anzi dove c'è vivacità di vita politica, ivi è pure vivacità di vita letteraria. Lo spirito, dove si sveglia, *redolet* dappertutto. Prova il nostro sec. XIX, il secolo del risorgimento politico, che è anche il secolo di Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci, De Sanctis ; prova la Toscana del sec. XIII e XIV, la quale è la regione, dove più ferve la vita comunale e dove più aspre sono le contese tra i cittadini di una stessa terra o tra comuni confinanti. Ebbene la Toscana, la regione più originale politicamente, finisce con l'essere la regione letteraria più ricca, mentre il Mezzogiorno, nell'uniformità della sua vita politica comandata dall'alto genio di

Federico II e dagli altri Svevi e poi dagli Angiò, dà luogo a una fioritura di serra, quale la scuola siciliana, e poi letterariamente si sterilisce. È l'aria chiusa, la soffocazione della libertà che ammazza la letteratura; ma dove c'è vivacità di vita politica, ivi c'è terreno favorevole anche per l'espansione della vita letteraria.

Forse bisognerà riprendere le vecchie teorie del Bartoli, del D'Ancona, del Gaspary, del Rajna, delle quali ci siamo sbarazzati troppo presto, per vedere di spremerne ancora una qualche vitalità e utilità scientifica. Cotesti valentuomini non pensavano che l'Italia, quasi si trattasse di una unità corpulenta, fosse tutta affaccendata nell'imprese politiche, e non avesse tempo di attendere anche alla letteratura; osservavano piuttosto che l'Italia era stata più fedele alla tradizione latina, e la letteratura latina avrebbe continuato ad essere l'espressione più alta e più soddisfacente della nostra nuova vita nazionale. Infatti i paesi più lontani dal centro della Romania si distaccarono più facilmente e più presto dal latino. In alcuni territori, o perchè il dominio romano vi ebbe troppo breve durata, come nella Britannia, o perchè nuovi invasori sopravvenuti soffocarono con una nuova civiltà la decrepita civiltà romana (l'Africa romana, per esempio, viene conquistata dagli arabi), il latino già si estingue nei secoli dell'alto Medioevo. In Francia ed in Provenza e in Ispagna continuerebbe il latino già trasformato in neolatino, assai più di quel che non avvenga in Italia che continua a considerarsi la depositaria più diretta della latinità.

Già il Tiraboschi nel Settecento aveva congetturato che il volgare sorse tardi in Italia, perchè si parlava latino. Ma tale congettura è ingiustificata non solo per la scoperta che si fece più tardi di documenti scritti in volgare e risalenti all'alto Medioevo, ma anche dal punto di vista teorico, perchè non si può concepire la nascita del volgare da una parte e il morire del latino dall'altra. Una lingua non muore mai, come un'altra non nasce; la lingua è soltanto in perpetua trasformazione, e l'italiano ed il francese di oggi sono pur sempre il latino che si parlava in Francia o il latino che si parlava in Italia.

Ciò che fu intravisto dal Muratori, il quale, pur tra incertezze, si sforzava di provare che già dal sec. VIII il volgare italiano non aveva nulla a che fare col latino quale si è proverbializzato nella nostra mente: in altri termini, il volgare italiano non era il latino letterario ma il latino corrente di tutti i giorni. Ma i critici, a cui accennavo, il Bartoli, il Gaspary, il D'Ancona, il Rajna, non tanto intendevano il latino come lingua parlata ma come lingua letteraria, accanto al volgare ritenuto indegno di valere come espressione letteraria. Ci sarebbe stato un più intenso culto della tradizione del latino classico, tale che la nuova letteratura italiana preferiva esprimersi in questa lingua più universale della Romania. Il volgare sarebbe perciò giunto solo più tardi ad avere coscienza di sè come lingua e di poter servire a scopi letterari. E questo pregiudizio del latino, che poi non era pregiudizio, si può dire che in Italia sia scomparso solo nel tardo Cinquecento, e lo stesso Dante che l'oppugna l'oppugnò in cattiva coscienza, perchè anch'egli finiva col rendere omaggio al latino se non altro come a lingua della scienza.

III. — *La letteratura latina medievale e l'Italia romanza.*

Questa tesi, che potremmo chiamare la tesi della persistente romanità della civiltà italiana, è stata respinta quasi senza essere discussa in questi ultimi trent'anni. Cominciò un insigne storico tedesco, il Vossler, che nella sua opera sulla *Genesi della Divina Commedia*, osservò che, se davvero la sterilità del volgare è in dipendenza della vigoria della cultura latina, «la letteratura latina avrebbe dovuto fiorire con tanto maggiore rigoglio e con tanta più splendida ricchezza, quanto più lungamente e rigorosamente l'italiano rimane escluso dalla poesia. Invece avviene il contrario». Non c'è poesia volgare, ma non c'è neanche poesia latina. A questa veduta si avvicinò il Parodi, il quale nel 1912 in un suo discorso all'Accademia della Crusca sulla *Eredità romana e l'alba della nostra poesia* aggravò tale sentenza con un curioso canone di interpretazione razzistica. «La nostra stirpe non ebbe letteratura nè volgare nè latina, per una vera indifferenza o sterilità del suo spirito.»

Strano a osservarsi : il Parodi, generoso e sincero nazionalista in politica, finiva col rendere omaggio ad una delle più ingiuste sentenze che uno storico tedesco, il Mommsen, aveva dato sullo spirito latino ed italiano : «nessun popolo è senza poesia e musica, perchè la poesia è il linguaggio della passione, la musica è il suo movimento. Ma alle nazioni meglio dotate di poesia non appartiene l'italiana ; manca all'italiano la passione del cuore, la inquieta bramosia di idealizzare l'umano, umanizzare l'inanimato, e con ciò la suprema sacra essenza della poesia». È la famigerata sentenza fermata nella *Storia di Roma*, e che tanto scalpore sollevò in Italia attorno al 1880. Ma se è curioso che abbia aderito a tale giudizio del Mommsen il Parodi, bisogna pur concludere che il nazionalista Parodi si moveva nello stesso ambito delle idee romantiche e razzistiche dello storico avversario, e perciò egli era fatalmente portato a rendere omaggio a tali idee, nonostante la sua riluttante fede di buon italiano.

Lo stesso Parodi finiva col trovare un rapporto tra l'antica letteratura romana e l'antica letteratura volgare ; dall'una parte e dall'altra ci sarebbe stata «l'incapacità di trovare da se stesse la via», ed i primi tentativi dell'una e dell'altra letteratura sarebbero dovuti «ugualmente all'istinto di imitazione piuttosto che ad una irresistibile necessità dello spirito». Già : allo stesso modo giudicava il Mommsen della letteratura latina che sarebbe cresciuta e fruttificata, rigogliosa pianta parassitaria, sulla letteratura greca ! Il Parodi poi continuava, caratterizzando quello che è stato lo spirito italiano nelle sue origini : «larghezza ed acutezza di intelligenza pratica, grettezza di intelligenza estetica e speculativa, ecco quei nostri antenati». «Anime di mercanti, di giuristi, di borghesi, grandi anime a loro senza dubbio, ma non anime di poeti.» Da ciò il carattere utilitario della nascente letteratura italiana in veste latina : tutta l'Italia medievale agli occhi del Parodi sarebbe immersa nella grassa prosa dei suoi traffici, affogata nella ricchezza delle sue banche e delle sue industrie. «Erano intelligentissimi ed arditissimi

pratici — scrive testualmente il Parodi — ma intellettualmente ancora gretti, se non in quanto potesse loro presentarsi la visione di un'arte utile, di un'arte pratica, di un'arte per così dire industriale. Pisa trova bensì chi canta le sue gloriose imprese in poesia latina, ma se nell'esterno è poesia, secondo la tradizione retorico-classica, in verità non è che cronaca, cioè qualche cosa che ha un'utilità immediata, civile, politica.» Ed il Parodi cita con compiacimento la sua Genova, aliena da ogni spirito estetizzante, come se l'Italia intiera fosse contenta di lasciar la cura di produrre poeti alla sola Firenze, o alla Toscana: «E quanto a Genova a me non dispiace di rammentare che così fu sempre da quei remoti tempi sino ad oggi, e non mai essa ebbe un poeta di qualche carattere.»

Miti razzistici e regionalisti che si criticano da sè, lasciando affiorare appena appena alcune ovvie e pacifiche riflessioni: che l'Italia, paese negato alla poesia e bisognoso di reggersi sui trampoli dell'imitazione, è pur quel paese che dopo un secolo di vita letteraria e artistica dà un grande pittore come Giotto ed un grandissimo e originalissimo poeta come Dante, e poi grandi poeti ed artisti come Petrarca e Boccaccio; e quella Genova pratica e commerciale, ricordata con particolare compiacimento dal Parodi, è pure quella terra che dà i natali a Mazzini, un uomo di religione, un poeta dell'ideale il più disinteressato («tu solo, o Ideale, sei vero» !), di quanti ne abbia avuti non solo l'Italia, ma tutta l'Europa del sec. XIX.

Bisogna dunque vedere se la vecchia tesi sulla persistente romanità della civiltà italiana non sia ancora la più veritiera. E a quelli che osservano che non c'è letteratura latina nei secoli XI e XII, bisogna controbattere, allargando il concetto di letteratura. Noi siamo ancora schiavi di un concetto umanistico della letteratura, la quale è considerata tale solo per la sua parte strettamente poetica; il romanticismo ha allargato tale concetto, e vi ha incluso quella che all'ingrosso si può chiamare la letteratura narrativa. Ma in ogni modo permane un concetto sempre angusto della letteratura. Il De Sanctis vi reagì energicamente e diede larga parte nella sua *Storia* alla letteratura filosofica, storica, politica, dei Machiavelli, dei Guicciardini, dei Bruno, dei Campanella, dei Vico, ed infine nelle sue *Lezioni sulla Letteratura del secolo XIX* a tutta la letteratura politica, filosofica e moralistica di Mazzini, Gioberti, Rosmini e della scuola manzoniana. Se oggi uno storico degno di questo nome dovesse mettersi a fare una storia di questo primo quarantennio del Novecento, correrebbe un bel rischio di aggirarsi in un deserto, interrotto qua e là da qualche fievole voce, e dovrebbe intonare una specie di elogio funebre sulla decadenza della letteratura italiana dal Carducci in poi. Anche ammessa per un momento *l'umbratilità* della nostra lirica, anche se cedessimo alla tesi dei negatori della poesia del nostro tempo; invero non si potrebbe mai parlare di decadenza e di etadi grosse, ma soltanto di un'età più discreta. Senza dire che questo primo quarantennio è pur ricco di una letteratura narrativa, filosofica, storico-politica, moralistica, che per la larghezza di costruzioni e vivacità di sviluppi si è imposta, e ha dato tono a tanta letteratura europea. Aderendo al vecchio arcadico concetto della letteratura pura, dovremmo

rinnovare le querele che i nostri storici hanno fatto sulla sterilità del nostro periodo delle origini.

In fondo, questa distinzione araldica per la letteratura creativa sopravvive ormai solo nei pregiudizi del volgo, rivelandosi negli altri credenti, se più addottrinati, ancora come un residuo di platonismo e di trascendenza. Per costoro le forme dello spirito sono pensate come astratte e al di sopra della vita stessa in concreto, e però sarebbero indiate e gerarchizzate come miti, dei quali alcuni luminosi (e tra questi l'arte, primogenita di Dio) e poi giù giù sino al cielo dei votivi mancanti : la critica, la storia, la filosofia, la scienza, ecc., o, in una parola, la prosa di riflessione. Ma invero, bisogna reagire a cotesta concezione umanistico-romantica, e riprendere e confermare una definizione estemporanea di un settecentista, di Melchiorre Cesarotti, il quale soleva dire che la filosofia, la critica, la letteratura politica, la letteratura moralistica, costituiscono la decima Musa dell'attività creatrice di un popolo.

Con tale criterio, non estetizzante ma storico, anche la letteratura latina dei secc. XI e XII non apparirà così povera, come è voluta apparire ad alcuni nostri filologi. Nel mille e nel mille e cento c'è tutto un rifiorimento intellettuale in Italia, pari se non superiore a quello che c'è in altri paesi neolatini, tanto che ora si comincia a parlare di una specie di prerinascimento, e che si definisce *prerinascimento romanico*, collocato proprio in quei due secoli del nostro crepuscolo nazionale.

Lasciando da parte la letteratura dei teologi e dei polemisti e l'innologia cristiana, perfino la letteratura giuridica e medica ha un notevole valore letterario. Giuristi e medici erano tutti letterati : non si può scrivere di giure e di medicina, senza il soccorso della retorica. Le *Artes dictandi* e le *Summae dictaminum* sono celebri in Italia e sono frutto dell'ingegno italiano, e corrono l'Europa colta come guide per lo stile epistolare e curiale. Roma, dove ha sede la curia apostolica, diventa maestra di peregrine eleganze con l'insegnamento del *cursus*. Senza questa forte tradizione rettorica in Italia, non si spiega la nascita improvvisa della prosa di Guittone d'Arezzo e più tardi la prosa perfettissima di numero dello stesso Boccaccio. Al principio del Duecento, i due più celebri maestri di grammatica e di *ars dictandi* sono ancora due italiani : Guido Faba, cappellano di S. Michele in Bologna, e maestro Boncompagno di Firenze, il quale insegna nello studio di Bologna ed è autore di quel *Boncompagnus* che fece testo nel Medioevo. Un nostro filologo romanzo, lo Schiaffini, nei suoi studi sulla prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio, fa larghissima parte all'influenza di questa tradizione rettorica italiana. E il gusto dei *rhétoriciens* è sempre buon indizio di diffusa vita letteraria.

Cade dunque questo problema del tardivo sviluppo della letteratura italiana, come un problema mal posto, quasi che l'Italia fosse affetta, così si piacevano di dire i positivisti, da una forma di rachitismo infantile ; e cade l'altro problema che la letteratura italiana sorga come letteratura di imitazione.

Per quell'afflato universalistico della cultura medievale, di cui si diceva più su, la letteratura francese e la provenzale non sono considerate in Italia come straniere, ma come endogene. I nostri dugentisti

non avevano la psicologia nazionale dei loro storici dell'Ottocento e di quelli spedati ancora del Novecento. La lingua francese e la provenzale appaiono sempre la lingua della Romania, diversamente pronunziata nei diversi paesi; così come interpretava ancora Dante nel suo *De vulgari eloquentia.* Sordello di Goito non credeva di tradire la sua patria (lui, così mantovano almeno nella figurazione dantesca), se poetava in provenzale. Senza dire poi che accanto alla poesia dei siciliani che appare di imitazione provenzale, c'è la letteratura religiosa in Italia che è assolutamente autoctona ed originalissima. Soltanto un pregiudizio giacobino, e l'autoritario esempio di Dante che guardava principalmente al linguaggio poetico d'amore, hanno fatto sì che tale letteratura fosse messa da parte e fosse soltanto interpretata come letteratura pietistica, di semplice devozione. Si scioglie per tal via l'enigma della grandezza adulta di Giotto e della grandezza adulta di Dante. Il genio non è mai improvvisazione, estemporaneità, eruzione della superficie. Il genio è storia, cultura e tradizione. Dante non sorge improvviso, ma il suo mondo, la sua musa è preparata dalla civiltà romanica e romanza di tre o quattro secoli; egli sorge come poeta di un'Italia romanza, ma anche come poeta della Romania. Egli è poeta di quella ideale monarchia universale da lui sognata: dietro a lui c'è tutta la ricca tradizione della civiltà romanica, oltre che della particolare civiltà italiana che si andava differenziando dalle altre.

IV. — Genesi geografica della lingua e della letteratura italiana.

Un ultimo problema, e anche questo collegato con gli altri precedenti che si sono venuti via via dissolvendo o trasfigurando, è quello della culla della lingua e della letteratura italiana. C'era stato un certo accordo nel fare della Sicilia la terra madre della nuova letteratura, la quale poi sarebbe trapassata in Toscana, fosse malvolere degli uomini o nequizia degli avversi numi. Ernesto Monaci, in una sua celebre dissertazione intitolata *Da Palermo a Bologna*, tentò di scuotere la legittimità di questo blasone di nobiltà attribuito alla Sicilia, e si provò a dimostrare come una tenzone tra Pier della Vigna, Iacopo da Lentino, ed Iacopo Mostacci fosse frutto ed elaborazione della convivenza scolastica di quei tre poeti a Bologna. A Bologna si sarebbe cominciato ad elaborare una lingua letteraria, essendo quella una città dove conveniva tanta scolaresca italiana e straniera, e molti toscani in mezzo ad essa. Questa ipotesi tentò di rincalzare il Gaudenzi nei suoi studi sul dialetto bolognese, e si citò l'autorità di Dante, che di tutti i quattordici dialetti passati in rassegna trova il più polito, e in un certo senso più vicino alla sua lingua illustre, il dialetto bolognese. Altri poi tentava di annullare il primato cronologico dei Siciliani, ascrivendo al sec. XII un preteso rimatore pisano; e alcuni studiosi del Mezzogiorno si affannarono allora a ritirare il *Contrasto* di Cielo d'Alcamo al sec. XII: sarebbe stato composto prima del 1189, perchè vi si ricorda il Saladino, ma il D'Ancona dimostrò in maniera inoppugnabile che il contrasto deve essere stato composto non prima del 1231, per il ricordo di quegli agostari coniati

per gli statuti di Melfi discussi proprio in quell'anno. Nella gara entrarono poi anche i sardi con le famose carte d'Arborea, ed i credenti nella falsificazione del minorita Manca non dubitarono un momento che la Sardegna fosse la culla fin dal sec. XII della lingua poetica volgare. Ultimo nella gara entrò Giulio Salvatori, che, forte del suo pregiudizio religioso, aggiudicò all'Umbria il primato cronologico, per la letteratura dei suoi laudesi. Così almeno cinque regioni, Sicilia, Toscana, Bologna, Sardegna, Umbria, si contesero il vanto di aver dato i natali alla lingua letteraria d'Italia.

Commovente gara, una delle tante manifestazioni di quell'orgoglio municipale e regionale che nell'Ottocento fu la nota più sentita di molte manifestazioni letterarie. Ma era un po' comica in verità questa lingua italiana, che peregrinava dalla Sicilia in Toscana, o da Bologna in Toscana, o dall'Umbria o addirittura dalla Sardegna si diffondeva suso per tutta Italia. Tanta esuberanza e passionalità di opinioni doveva portare all'esaurimento del problema, come avviene di tutti i problemi mal posti. Non c'è una genesi municipale e geografica del volgare: nel Duecento ciascun poeta scrive adoperando il proprio dialetto nativo, nobilitandolo, arricchendolo, affinandolo, assorbendovi l'esperienza del latino di scuola e della curia, e quella delle avanzate letterature francese o provenzale. Quale è la lingua di S. Francesco? È una specie di assisiate illustre. Quale la lingua di Iacopone? Una specie di todino illustre. Quale la lingua di Guittone d'Arezzo? Una specie di aretino illustre. E la lingua di Iacopo da Lentini è forse il volgare romanzo, di cui parlava Dante? Anche lì invece si trattava di siciliano illustre. Basta pensare alle dotte e puntuali ricerche di Santorre Dei Benedetti su Stefano Prota notario e il siciliano antico, che hanno fondato scientificamente la tesi della sicilianità della poesia siciliana. E come avviene allora che le poesie di Iacopo da Lentini ci sono arrivate in una redazione toscana o addirittura italiana? Fenomeno complicato, che è stato ampiamente studiato dalla critica: annobilimento del dialetto fatto dallo stesso poeta (il siciliano, nella classificazione dell'Ascoli, e poi del Merlo, è un dialetto centro-meridionale, meno distante dal toscano di altri dialetti della stessa penisola), e patina di toscanità lasciatavi dall'amanuense toscano, che adatta insensibilmente alla sua favella la lingua originaria in cui scrive il poeta. Così si è arrivato a concludere che il volgare non nasce come volgare in nessun luogo; che il volgare vero sarà poi il toscano illustre, sol quando esso avrà trionfato attraverso la scuola dello stil nuovo e l'opera di Dante, Petrarca e Boccaccio; che la lingua romanza del Duecento nasce contemporanea in tutte le regioni d'Italia: dove c'è un poeta o un retore, ivi nasce una lingua municipale illustre.

Il problema storico della letteratura è stato semplificato dalla maniera scientifica, con cui si è posto il problema delle lingue e dialetti, dopo la pubblicazione della *Grammatica delle lingue romanze* di Federico Diez (1836—1843). La classificazione dell'Italia dialettale dell'Ascoli, che è del 1882, stroncò le tesi dei manzoniani, che favoleggiavano di una lingua fiorentina destinata *ab aeterno* ad essere il modello e l'idioma predestinato della letteratura italiana: il toscano, si concluse, ebbe un

primato, in forza della stessa tradizione *storica* fondata da alcuni scrittori toscani, tradizione non fondata una volta per sempre, ma che è continuamente riveduta e arricchita. E però non è necessario fantasticare di una colluttazione di altri dialetti letterarii e di una loro sommersione nel toscano, e di una peregrinazione della lingua dalla Sicilia, o da Bologna, o dall'Umbria in Toscana. Da allora il problema dell'origine della lingua italiana non è stato visto più come un problema isolato, ma l'italiano è stato studiato insieme col francese, col provenzale, con lo spagnolo, col portoghese, col rumeno, costituenti tutti il ceppo delle così dette lingue romanze o neolatine.

Secondo le nuove teorie, l'italiano, lo spagnuolo, il francese, il portoghese, il provenzale e il rumeno, non sarebbero nient'altro che l'antico latino volgare parlato in questi singoli paesi, l'antico latino volgare nel suo perpetuo ed infinito svolgimento. Anche i dialetti non sono essi stessi che dialetti neolatini. Il siciliano moderno, il napoletano, il veneziano, il toscano sono gli antichi dialetti siciliano-latino, napoletano-latino, veneziano-latino, toscano-latino che si sono venuti svolgendo con lo svolgersi della civiltà. E lo stesso si può dire o del catalano moderno o del sivigliano moderno, o del provenzale moderno, o del marsigliese moderno, anch'essi continuazione o sviluppo esplicito del catalano-latino, del sivigliano-latino, del provenzale-latino, o del marsigliese-latino dell'antichità. Tale teoria semplicissima, ma che ha richiesto le discussioni e gli accapigliamenti accademici di sette secoli, distrugge il concetto della figliuolanza unigenita o della primogenitura ideale dell'italiano dal latino. Nessuno è nato prima, e nessuno è nato dopo, perchè quella delle lingue è una creazione *ab aeterno* e che si svolge perpetuamente. Ciò che va ripetuto anche per il vantato primato del toscano, che è un primato *storico*, e a ogni età passibile di perire e passibile di potenziarsi, ma non è già un primato di natura e però statico. Tutte le altre lingue neolatine sono altrettanto latine quanto l'italiano; anzi esse non sono altro che il latino differenziatosi nelle varie nazioni, per le diverse esperienze e le diverse influenze storiche patite da ciascuna. Tale teoria annulla ancora il problema di una genesi temporale o fisiologica della lingua italiana o francese o spagnuola, ecc., perchè queste lingue sono sempre state, e non c'è soluzione di continuità tra l'antico latino ed il neo-latino; sposta il problema dal campo linguistico al campo più largamente storico: poichè non si tratta di cogliere dei documenti di italiano antico da riportare al secolo XI o al sec. X o al secolo IX, ma soltanto di venir descrivendo la nuova civiltà che si viene formando, e la sua nuova letteratura quando veramente arriva ad esser tale. Per tale via, il problema della genesi naturalistica della lingua italiana, negli storici moderni, si risolve nel problema della genesi storica della nuova civiltà. E non è puro caso che questo nostro scritto porti il titolo di *Origine della civiltà e della lingua italiana*, in cui il problema della lingua è abbinato e immedesimato col problema della civiltà.

(Pisa.) *Luigi Russo*

HUMANISME

PER LA FILOLOGIA UMANISTICA

Malgrado la ricchezza dei lavori che si riferiscono al rinascimento, la mancanza di veri studi analitici e la molteplicità delle vedute impediscono la formazione di una visione completa e sicura. Ma le ricerche sull'umanesimo tanto fortemente legate a quelle sul rinascimento si trovano in uno stato ancora peggiore. Il Burckhardt quantunque romantico ha dato un punto di partenza sicuro per gli studi sul rinascimento, punto che manca invece per l'umanesimo. L'opera di Burckhardt promoveva con una suggestione straordinaria le ricerche, benchè queste si allontanassero sempre più dai suoi principî. Mentre a lui sembrava il rinascimento come un periodo antitetico al medioevo, la scuola di «storia dello spirito» dimostrò la stretta parentela fra le due epoche, anzi scoprì nel mito cristiano i fondamenti del mito del rinascimento. Molti particolari in vero dell'analisi sull'uomo del rinascimento, che ha fatto Dilthey, rimangono imperituri. Nè il rinnovamento religioso di San Francesco d'Assisi sarà mai più separato dal rinascimento generale dopo il libro di Thode. E in quanto al Burdach le indagini coscienziose, che ha fatte sulla trasformazione spirituale specialmente del Trecento lungo il corso della sua operosità imponente, chiarirono tutti i presupposti spirituali del rinascimento e tutta la mitologia della rinascita. Walther Gœtz e la sua scuola pur rimanendo nell'orbita dei problemi sorti dopo il Burckhardt dimostrarono con grande tenacia che tutti i caratteri di quell'epoca, stabiliti dal Burckhardt, esistevano anche prima e che non mancavano nel medioevo, nè il forte senso della natura, nè quello dell'individualità e della fama. Questa scuola dedicò una raccolta magnifica, la *Beiträge zur Kulturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance* alla documentazione della sua tesi. Dobbiamo rammentare anche le raccolte, che portano il nome di A. Warburg, cioè la *Studien der Bibliothek Warburg* e la *Vorträge der Bibliothek Warburg* nelle quali apparsero molti studi importanti su elementi classici del medioevo e sulla formazione del rinascimento. Fra le «Studien» ebbe la luce il libro di E. Cassirer : *Individuum und Cosmos in der Philosophie der Renaissance*, che diede nuovi punti di vista per lo studio della filosofia del rinascimento. Naturalmente neanche in questo campo mancano eccellenti lavori precedenti, basti accennare agli studi di F. Fiorentino, B. Spaventa, A. von Martin, E. Walser, G. Gentile, Giu. Saitta.

Parallelamente a questa tendenza cominciarono gli studiosi a mettere in rilievo l'esistenza di altri rinascimenti anteriori, come quello

di Carlomagno, quello di Ottone I., la rinascita alla corte del re Federigo II, un rinascimento bizantino e la rinascita francese del sec. XII. In questo campo nell'ultimo decennio ebbe gran successo il libro di Homer Haskins: *The Renaissance of the twelfth century*. Appoggiandosi sui risultati del suo libro J. Boulenger fa risalire le origini del grande rinascimento all'umanesimo di scuola del sec. XII. C. Neumann e J. Nordström contendono l'importanza al rinascimento generale e negano la prevalenza dell'elemento antico. Tale concezione dei primi rinascimenti non sembra essere giusta, poichè questi movimenti non dimostrano altro, che la cultura europea fu sostenuta sempre da correnti umanistiche e che l'eredità latina si mantenne viva durante i travagli di lunghi secoli appunto per questi rifiorimenti. I primi rinascimenti si svolsero sempre in circoli ristretti, universale fu solo uno: il grande rinascimento, che si formò in Italia. Anche quello del sec. XII, che aveva l'impronta più affine al grande rinascimento, fu sopraffatto dalle ondate turbolente dell'averroismo del Duecento, benchè sopravivesse alla fioritura della scienza araba. La tendenza comune delle ricerche impressionava anche gli studiosi nuovi. Se l'autore del bellissimo libro *Herbst des Mittelalters* s'interessa della fine raffinata, meravigliosa dell'età media e non più del rinascimento, se gli porta delusione quell'epoca grandiosa delle invenzioni umane, che fu il rinascimento, tutto questo può essere attribuito in gran parte alle ricerche stesse fatte dal Burckhardt in qua.

Alcuni scienziati eccellenti invece concordano con il Burckhardt senza modificazioni essenziali: così Francesco De Sanctis, che fece le sue costatazioni contemporaneamente al Burckhardt e in seguito Ch. Nisard, J. A. Symonds, Ph. Monnier, F. Funck-Brentano, Halvdan Koht.

Il lavoro di Vladimiro Zabughin, il *Rinascimento religioso in Italia* tiene un posto speciale fra le due tendenze, cioè fra coloro, che cercavano a correggere il Burckhardt e coloro che lo seguivano. Lo Zabughin non cerca la soluzione del supposto contrasto fra la religione e il rinascimento per la via battuta dal Thode e dal Burdach, ma scopre una religiosità pratica, estetica, caratteristica del rinascimento, che rimanendo entro le norme del cattolicesimo fu tuttavia moderna e corrispose alla rinascita generale.

Nel fare il disegno dello sviluppo degli studi sull'umanesimo dobbiamo accontentarci di pochissimo. L'opera grandiosa di G. Voigt, *Die Wiederbelebung des klassischen Altertums* domina finora con il suo punto di vista eterogeneo. Il Voigt cerca l'antichità, che rivive e non l'umanesimo, che fu un movimento a se, movimento che assorbì e trasformò molti elementi dell'antichità. Voigt fece che gli umanisti non fossero per gli studiosi e per il pubblico colto altro, che imitatori sterili degli scrittori antichi, cosidetti «dii minorum gentium». La problematica dell'umanesimo non può esaurirsi nell'indagare la fortuna degli scrittori della Grecia e di Roma. Perciò quegli studi, che ci portano a un giudizio più realistico dell'umanesimo, presero la loro origine da tutt'altro punto di partenza. La tradizione di Humboldt attirò alcuni studiosi a trattare le vicende del pensiero umanistico nell'antichità. Da questi motivi sorsero i libri di W. A. Schneidewin (*Die antike Huma-*

nität), di R. Reizenstein (*Werden und Wesen der Humanität im Altertum*), di S. Lorenz (*De ortu et progressu vocis philantropias*) e di I. Heinemann, il quale prima nel libro *Lehre von der Zweckbestimmung des Menschen*, poi in un articolo nuovo di carattere sintetico scritto nel V° volume supplementare della *Realenzyklopädie* ha esposto il pensiero antico sull'«Humanitas». Li seguì Werner Jaeger, che ci rappresenta nella *Paideia* l'umanità ellenica come una necessità storica della vita della «polis». L'umanità antica in queste ricerche ci dà degli aspetti molto diversi dall'esclusività fino all'universalità. L'umanità della polis è tutta differente da quella dell'età ellenistica, l'umanità greca affatto non è identica colla latina, l'umanità ciceroniana è differente dall'augustea. Poi l'umanità antica significa non soltanto un contegno culturale, ma anche nello stesso tempo un contegno sociale. Se ci si sforza di dare delle analisi intorno alla formazione dell'umanità neolatina, si deve tenere sott'occhio oltre ai risultati e ai metodi delle ricerche menzionate un breve studio di Werner Jaeger: *Antike und Humanismus*.

Il primo che vide nell'umanesimo un fatto autonomo fu Remigio Sabbadini. Suo libro, il *Metodo degli umanisti*, di formato piccolo, ma d'importanza grande si gira già intorno all'attività umanistica. Questo è il primo studio che si avvicina ai fatti senza preconcetti. Dopo di lui Giuseppe Toffanin mosse guerra al groviglio di preconcetti tradizionali e di malintesi tenaci sulla mentalità degli umanisti (*Che cosa fu l'umanesimo? Fine dell'umanesimo, Storia dell'umanesimo, Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura*). Egli trova la soluzione del problema nella «docta pietas», nel loro sforzo di conciliare l'uomo con il mondo fisico e nella loro ferma opposizione contro l'irreligiosità averroistica. Vuole finire con i miti, che favellano dell'antagonismo fra la teologia, piena di «cavillazioni» e il pensiero critico, «razionale» dell'umanesimo. La sua concezione in grandi linee è giusta. L'umanesimo cercava veramente l'armonia fra la «sapienza» e la fede e la ritrovò in campo filosofico in Platone, in campo letterario negli antichi scrittori e nei Padri della Chiesa. Ma il tipo degli umanisti non è uniforme. E sebbene la loro mentalità fosse idealistica, il compito, che si prefiggevano, era troppo arduo per poterlo risolvere. Il metodo dell'analogia che per primi adoperavano continuamente e la loro critica, che nacque organica dall'ecletticismo e ancor prima dalle loro vastissime cognizioni, li sedussero molte volte. Vi fu chi fece critica alle tradizioni religiose, alla Bibbia, ai fenomeni sopranaturali. Molti pur praticando le forme esteriori della confessione credettero in una religione deistica, che derivò senza dubbio dal metodo dell'analogia applicata ai motivi delle rivelazioni storiche. Neanche il neoplatonismo fu cristianesimo. Ma è certo che in un'epoca di dissoluzione fra la confusione totale di idee e nel mezzo di un'anarchia morale gli umanisti aiutavano validamente la Chiesa Invisibile nella difesa dei valori idealistici e trascendenti. Alcune volte però anche gli umanisti furono infetti di fisica averroistica, e di astrologia, la quale aveva un allettamento invincibile per gli uomini del rinascimento. Il neoplatonismo stesso era pervaso da credenze astrologiche. Secondo il Toffanin essere umanista significò avere un contegno idealistico e immutabile e in conseguenza è anche persuaso della moralità dell'umanesimo. Natural-

mente idea e realizzazione dell'idea sono due cose. Perciò io penso che anche Pietro Aretino avesse una concezione umanistica, cioè morale, del mondo, per quanto non sia riuscito a tradurla in attività pratica; mentre indubitabile tale corrispondenza del pensiero all'azione in Erasmo da Rotterdam. Insomma la concezione del Toffanin, che per primo prende di mira il contenuto essenziale dell'umanesimo, è molto feconda.

Oramai le ricerche sull'umanesimo devono assumere il carattere di una scienza filologica indipendente. Solo l'indagine sistematica sulla formazione dell'idea «humanitas», sul suo contenuto e sviluppo, sulla sua diffusione e sui suoi effetti può dare un risultato sicuro. Le ricerche dovrebbero estendersi oltre al campo strettamente filologico, sulla linguistica e sulla storia letteraria. Il punto di partenza dovrebbe essere l'analisi minuziosa del contenuto e della frequenza dell' «humanitas» nei vari scrittori del rinascimento. Si dovrebbe prendere a soggetto i trattati numerosi sulla dignità dell'uomo, sull'uomo in generale, sulla rettorica e sugli studi della letteratura. Anzi si dovrebbe far risalire quest'analisi a tutto il medioevo e farla come ha fatto A. Doren sul concetto di fortuna. Se si esaminerà la concezione dei Padri della Chiesa sull'uomo e sull'umanità, si paleseranno delle sorprese. Nessun dubbio che Sant'Agostino, San Girolamo, Sant'Ambrogio e sopratutto Lattanzio sono veramente rappresentanti di un umanesimo patristico. Le ricerche poi devono approfondirsi nelle opere dei cosiddetti preumanisti. Deve occuparsi della scuola medioevale dal punto di vista dell'umanesimo, il che darà una ricchezza di materiale anche dopo l'opera cospicua di J. E. Sandys *A history of classical scholarship*. Non sarebbe lavoro superfluo l'esaminare la via dei concetti umanistici nel diritto romano, che servava quasi la compagine spirituale dell'Impero Romano. Se il Toffanin ha esaminato la relazione fra umanisti e Chiesa, dovrebbe analizzare estesamente la relazione e così le analogie come le differenze fra l'umanesimo e la coltura e letteratura cavalleresca.

Dopo le ricerche di K. Brandi *(Das Werden der Renaissance, Die Renaissance in Florenz und Rom)* è oramai cosa decisa che l'umanesimo nacque a Firenze. L'umanità fiorentina non è semplicemente l'idea aristocratica di alcuni letterati isolati, come è nel caso dei preumanisti inglesi, francesi e italiani. In un mio studio pubblicato in ungherese *(Coluccio Salutati levelezése a magyar Anjoukkal)* sulla corrispondenza di Coluccio Salutati con il ramo ungherese degli Angioini ho costatato che l'umanità appare a Firenze già tra la fine del Duecento e il principio del Trecento prodotta da una necessità sociale, similmente all'origine della «filantropia» greca. Questo fenomeno si spiega colla somiglianza meravigliosa dei due organismi di Atene e di Firenze. L'umanità nella Cronica di Dino Compagni è il contegno benevolo verso i popolani dei fiorentini potenti, che cercano la popolarità. Anzi l'origine di tutta la fraseologia dotta dell'umanesimo mi sembra di potersi ritrovare molto meglio nelle opere di Coluccio Salutati, dove le idee umanistiche già formano una serie di pensieri fra loro logicamente connessi, che nelle opere di Francesco Petrarca. Ma si deve rinunciare anche all'opinione di K. Brandi, secondo il quale l'umanità fiorentina sarebbe sorta nei tempi

di Leonardo Bruni già sotto l'influenza dell'insegnamento greco. Prima che le ricerche fossero estese sui terreni già menzionati, possiamo fare alcune osservazioni sull'essenza dell'umanità, se accettiamo Coluccio Salutati come un giudice autentico. Secondo il cancelliere fiorentino — infatti non è una novità — l'uomo è un essere imperfetto, il quale però con il mezzo delle virtù può arrivare a una certa perfezione. La storia e la letteratura con i loro esempi, con i loro ammaestramenti ci abbreviano questa via e ci conducono ad una perfezione. La missione della rettorica si ritrova similmente nella sua potenza persuasiva, che può essere adoperata per il bene. Nello stesso tempo l'umanità di Coluccio Salutati non è soltanto una certa educazione spirituale, ma anche un contegno sociale e politico. L'umanità vuole buoni cittadini, disprezza i cospiratori, i violenti, i feroci. È caratteristico come il cancelliere precisa i rapporti cordiali fra Lodovico d'Angiò, re d'Ungheria o sua figlia, Maria, protettori di Firenze, e la città protetta con il concetto «humanitas», o con altre espressioni equivalenti. L'umanità di Coluccio Salutati ha un'aspetto totale.

Le ricerche dunque devono estendersi sugli scritti di Francesco Petrarca, di Coluccio Salutati, di Leonardo Bruni, di Poggio Bracciolini e successivamente su quelli degli altri umanisti per poter estrare tutte le vicende della nuova ideologia. E naturalmente non ci si può accontentare della città nativa dell'umanesimo. Gli studi devono abbracciare tutti i focolai dell'umanesimo, specialmente Venezia e Padova, dove visse un Giovanni Conversino da Ravenna, o un Pier Paolo Vergerio, un Francesco Barbaro; e Napoli, dove l'ambiente culturale era stato tanto favorevole per il soggiorno di Petrarca e dove, durante il regno dei re aragonesi si formò un ricco umanesimo di corte. Deve esser trattata da questo punto di vista la pedagogia umanistica, specialmente l'attività e gli scritti di Enea Silvio Piccolomini, di Guarino da Verona, di Vittorino da Feltre e degli altri, poi l'attività dei grandi umanisti stranieri, come R. Pfeiffer ha fatto nell'*Humanitas Erasmiana.* L'analisi sulla frequenza e sul cambiamento dei concetti umanistici deve arrivare almeno alla metà del Cinquecento. Similmente i concetti correlativi della virtù e della fortuna anche prima di Machiavelli ebbero un significato molteplice e veramente ricco. Quelle osservazioni, che intorno a questo tema ha fatte Hans Baron nel suo *Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento* possono dare un ottimo esempio di quali vedute si aprano per mezzo di questo problema. Durante il rinascimento si è formata quasi una filosofia dell'azione nella quale la virtù e la fortuna furono le forze opposte dell'uomo e dell'incognito. Oltre a queste espressioni c'incontriamo con una fraseologia umanistica. Il fenomeno più saliente è, quasi un tenzone abbreviato, il paragone, che facevano fra le varie cose per poter costatare la prevalenza di una su un'altra, cioè il trionfo. In questo punto essi si associarono agli uomini forse meno colti di quell'epoca, i quali tutti dopo l'atomizzazione del mondo spirituale e politico cercarono far strada per la loro individualità per una via, nella quale senso d'indipendenza, cioè di libertà e la voglia di dominare non erano che fasi successive dello stesso istinto. I tirannicidi milanesi e fiorentini non hanno una mentalità molto

diversa da quella dei loro tiranni. Anzi mi pare che fra il fautore della democrazia teocratica, fra Girolamo Savonarola e la tirannia cauta dei Medici ci sia soltanto una differenza di metodologia. L'uomo del rinascimento vuole trionfare su tutto e su tutti. Vorrebbe vincere il tempo colla gloria, l'incognito dell'avvenire coll'astrologia, gli uomini con tutti i mezzi adatti. Libertà e predominio, anarchia e organizzazione sono così vicini in questo periodo, come anche l'ideale repubblicano e il principato nella mente di Niccolò Machiavelli. Non vogliamo essere semplicisti, ma il principio di Burckhardt sull'individualismo del rinascimento, se lasciamo a parte le esagerazioni romantiche dovute alla differenza del temperamento fra l'autore e gli eroi del suo libro, resta tutt'ora irrefutabile. Se piace meglio : l'individualismo europeo nel suo sviluppo trimillenario arrivò nel rinascimento a una fase nuova, complessa, sintetica. E se il rinascimento fu un'epoca, nella quale si sentivano tutti i difetti di uno squilibrio morale, culturale e politico, si sentiva doppiamente anche il bisogno dell'equilibrio, dell'armonia, della subordinazione delle cose a certi ideali, a una prospettiva morale. E l'umanesimo si sforzava a raggiungere questi ideali, cioè armonia fra fede e scienza, fra l'anima e il corpo, fra le virtù ; soggezione delle passioni alla mente, equilibrio in tutte le vicende della vita, cioè l'autarchia. L'autarchia degli umanisti fu il correttivo più profondo dell'epoca.

La storia dell'autarchia durante i secoli del rinascimento non sarebbe un tema privo d'interesse, ma pieno di documenti tragici e di pochi casi di riuscita felice. Naturalmente costruire un palazzo armonioso, equilibrato, ricco di giuste misure non è così difficile, come costruire un'anima equilibrata. Ma l'insuccesso della realizzazione non diminuisce il valore dell'idea. Avvenne, che gli umanisti cadessero di nuovo nell'equivoco, che fu l'errore di Socrate : che conoscere il bene fosse la stessa cosa che seguirlo.

Il disordine crescente forse inquietò le anime, che rimasero scontente dello splendore superficiale della vita, ma la maggior parte degli uomini non si accorse dell'anarchia ; la fece dimenticare il senso vittorioso della liberazione, il senso quasi di una rinascita. Ne segue il problema, se fosse palese a loro qualche concetto del progresso generale, o se il concetto di rinascita avesse racchiuso in se il ritorno ad una perfezione già dimenticata, il mero ricorso, che veramente non significa progresso. Si trovano tracce di un certo senso del progresso storico, che per altro aveva un' analogia nel paragone già menzionato, dove le cose dovevano arrivare non soltanto ad eguagliarsi, ma a superarsi. Il più grande poeta dell'umanesimo ungherese, Giano Pannonio scrisse,[1] che la fenice di Troia fosse stata ridestata nel genio di Roma e il genio romano si risvegliasse nel rinascimento, ma colla differenza che ogni ricorso significasse sempre più : Roma fosse più grande di Troia, e la nuova civiltà fosse più grande di Roma. E non è contrario se in un'altra poesia si lagna di un possibile cataclisma dell'universo per mezzo del fuoco, o dell'acqua, nel quale si annienterà tutto, anche la fama.[2] In questo motivo si scoprono i vestigi

[1] *De Roma.* Epigr. Liber I. 107. *Jani Pannonii Poemata. Traiecti ad Rhenum.* 1784. P. I p. 583. — *Panegyricus ad Marcellum,* l. c., p. 64—65.
[2] *De inundatione.* Eleg. Liber I. 13., l. c., p. 340—341.

della concezione di Eraclito sulla «via d'insù» e sulla «via d'ingiù». Ma neanche questa concezione nega l'evoluzione, anzi l'ammette fino a un certo punto. D'altra parte si trova in questo motivo la ribellione dell'individualismo contro il cerchio dei ricorsi, che si chiude inesorabilmente annientando l'evoluzione parziale della «via d'insù». Il problema del progresso dunque deve esser esaminato similmente agli altri problemi.

È strettamente congiunto con il pensiero umanistico lo stile umanistico. Il pensiero viene a luce facilmente e non ha bisogno d'altro che avere una forma comprensibile. Invece lo stile è prodotto di un'evoluzione lunga e faticosa. Perciò la maggior parte dei primi umanisti ha poco dello stile schietto, elegante dell'umanesimo del Quattrocento. Per esempio leggere un'opera di Giovanni Conversino da Ravenna è tutt'altro che piacevole. Frasi barbare del latino medioevale capitano ad ogni momento, la stesura è incerta, farraginosa, l'ortografia è inconseguente. Eppure non mancano le idee umanistiche, alle quali si accompagna sempre una determinata fraseologia. Anche lo stile petrarchesco, modello di tanti umanisti, ha una certa tinta medioevale. Non resta altro che distinguere gli umanisti del pensiero, specialmente i primi, che hanno meno pregi stilistici dagli umanisti dello stile, i quali naturalmente avevano anche altri valori. Il puro stile umanistico può considerarsi formato in Italia solo nel primo Quattrocento, nei paesi d'Oltralpe ancora più tardi. Alla fine del medioevo lo stile latino esteriormente era stato legato al «cursus» ed era costruito secondo i precetti isidoriani. Non mancò l'ideale di un certo stile «tulliano», ma questo nella realtà ebbe poco da fare con Cicerone. Una prima fase della trasformazione si ebbe con l'imitazione dello stile ciceroniano dei Padri della Chiesa : San Girolamo, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e Lattanzio. Lo stile propriamente umanistico cominciò, quando gli elementi classici del tesoro della lingua acquistarono la preponderanza e apparve la terminologia umanistica. Il «cursus» si dissolse molto più tardi. Lo sviluppo della lingua poetica sembra essere stato più rapido non essendo lo stile poetico tanto fortemente legato alla realtà concreta, dunque alle espressioni medioevali delle cose. Il primo trionfo del purismo fu la storia di Firenze scritta da Leonardo Bruni. Lo stile diventò presto il criterio supremo per giudicare i seguaci del movimento. E dato che i pensieri erano quasi comuni, si poteva eccellere solo per lo stile. Aiutarono la formazione del bello stile anche altri fattori : come per esempio il senso dell'equilibrio, dell'armonia tra forma e materia, che fu proprio del rinascimento. La facilità e l'eleganza dello scrittore venivano considerate come un trionfo sulla lingua. Lo stile dipendeva prima di tutto dallo scrittore antico scelto a modello. Ma gli umanisti conobbero contemporaneamente tanti autori antichi che la parte classica del tesoro della loro lingua spesso è lessicale. Anzi conobbero anche dei modelli immediati e sopratutto Petrarca. Naturalmente mancano studi analitici, che dovrebbero chiarire, come sia stato tramandato il nuovo stile latino epistolare, storico, narrativo, ecc. Ma a chi si occupa dei problemi dello stile umanistico, servirà per un primo orientamento il libro di R. Sabbadini : la *Storia del ciceronianismo.*

Oltre al temperamento di ciascuno scrittore, che è fattore decisivo, non

può esser negato nella formazione dello stile l'influsso della lingua materna. Certo, la dolcezza della lingua latina di Poliziano rispecchia la dolcezza della lingua italiana, che è adoperata con tanta maestria dallo stesso Poliziano nelle sue poesie italiane. Ma è molto più grande viceversa l'effetto che il latino esercitò sulla prosa d'arte volgare. Prima dell'umanesimo esistette in Italia una prosa volgare di carattere narrativo abbastanza facile. Ma la prosa ampia, differenziata, adatta ad esprimere la subordinazione dei vari particolari e a seguire la molteplicità delle condizioni umane fu conquista dell'umanesimo. La prosa latina degli scolastici non poteva dare le qualità sopradette, perchè non le aveva. Lo stile classicheggiante di Machiavelli e di Guiccardini derivò direttamente dalla prosa umanistica. E così anche nella Francia, dove la prosa di Montaigne dipese pure dal genere letterario umanistico delle «miscellanea». L'influsso reciproco delle lingue volgari e della lingua latina degli umanisti è un ramo degli studi del tutto trascurato. Si dovrebbe prestare maggiore attenzione anche alla concezione umanistica sulla lingua volgare essendo quella sottoposta ad una continua mutazione. Gli umanisti fiorentini della prima generazione non si opposero affatto al culto della lingua volgare. Il loro contegno viene facilmente spiegato con l'autorità potente delle «tre corone fiorentine», che furono oggetto di studio da parte degli umanisti alla stessa stregua degli scrittori antichi. Ma questa situazione cambiò ben presto. La lingua volgare cominciò ad essere disprezzata come modo di espressione del popolo profano, quando gli umanisti divennero orgogliosi di essere tali. Tuttavia neanche nel Quattrocento può trovarsi una norma immutabile e valida per tutti i casi. Ovunque fiorì la poesia cortigiana cavalleresca, restò in alta considerazione anche la lingua volgare. E sullo scorcio del secolo e nei primi decenni del Cinquecento cominciò una nuova fioritura della lingua volgare, ma oramai sotto l'aspetto dell'umanesimo. Il movimento diventa bilingue, anzi volgare. Il fenomeno della volgarizzazione non si limitò all'Italia, dove si svolse una lunga e fervente polemica intorno alla lingua, ma si estese anche sui paesi, dove scoppiò e si diffuse la riforma, il cui mezzo più efficace di propaganda fu appunto la lingua volgare. Il problema della lingua durante l'umanesimo ha ancora un altro aspetto, lo studio della lingua per la lingua. È vero che un'immensa operosità di traduzioni si svolse già nel Duecento, ma solo l'insegnamento sistematico del latino e del greco diffuse la convinzione che lo studio di lingue sconosciute ha grandi vantaggi pratici, acuisce l'ingegno, non solo ingrandisce l'orbita delle cognizioni, ma arricchisce anche il patrimonio espressivo. Un certo umanista, Galeotto Marzio in uno dei soliti bisticci umanistici, che ebbe con Francesco Filelfo[1] esalta i vantaggi della conoscenza di lingue nuove, ma non soltanto del greco, sibbene anche dell'inglese, del francese e del tedesco. Anche l'istituzione del cosidetto «Collegio Trilingue» non fu che una derivazione tarda di pensieri umanistici.

Il contenuto essenziale dell'umanesimo e la forma elegante non sono comprensibili senza conoscenza delle manifestazioni esteriori del movimento. L'umanesimo si diffuse quasi in modo identico. Il focolaio

[1] Vat. Lat. 3411. Fol. 34 b.

genuino fu, come abbiamo già accennato, Firenze. Non si può negare la possibilità di un'evoluzione contemporanea alla curia papale, a Napoli, a Padova, a Vicenza e a Bologna, ma la consapevolezza e una prima organizzazione fu opera di Francesco Petrarca. L'irrequietezza degli umanisti, di una nuova gente propagatrice di idee nuove e l'epistolografia, che congiunse gli amici di studio, diffusero rapidamente i nuovi ideali. L'una cancelleria costrinse l'altra a seguire la moda di scrivere lettere in buon stile; un reticolato meraviglioso unisce in una grande famiglia gli umanisti delle cancellerie, che prendono il posto dei «dettatori» dei tempi anteriori. Per mezzo delle lettere e per mezzo della conoscenza personale si formarono in Italia e fuori d'Italia tanti e tanti gruppi di amici e di ammiratori del grande Petrarca. La maggior parte di questi uomini non conosceva personalmente Petrarca, che era noto solo al capo della cancelleria, o a qualcuno dei membri. Gli studi si estesero dalle cancellerie alle scuole ed alle corti. La corte umanistica organizzata per esaltare e per dilettare il sovrano è un organismo che ha uno speciale ambiente e speciali forme letterarie. Inoltre essendo lo strato sociale più colto del medioevo quello ecclesiastico si trovarono fin dai primi tempi dell'umanesimo molti ecclesiastici, così tra i mecenati del movimento, come tra gli attivi umanisti e si può affermare che umanisti del tutto indipendenti non esistevano eccetto forse questi ecclesiastici e prelati, che si occuparono degli studi di umanità per impulso interiore. Furono poi indipendenti in un certo senso i professori del latino, o del greco alle università. Per comprendere meglio l'attività di questa gente si dovrebbero insomma esaminare tutti i fenomeni della loro vita. In quanto alla loro posizione sociale resta ancora molto da fare anche dopo il libro di A. von Martin: *Die Soziologie der Renaissance.* Non si deve dimenticare neanche il loro alto senso di vocazione, il quale sebbene fosse degenerato specialmente nei piccoli in un «commercio dell'immortalità», diede a loro la missione storica di congiungere due età, di riunire le fonti principali della cultura europea e di creare una civiltà nuova. Giustamente si rivolse Giano Pannonio[1] al suo maestro, Guarino da Verona: «tu richiamasti la madre, affinchè baci la figlia!» Gli umanisti si sentirono liberatori degli autori antichi, dominatori delle anime con la potenza della parola, giudici dell'avvenire, che tengono fra le mani le sorti della fama degli uomini d'azione. Rivaleggiano le parole con i fatti. Tutti gli scritti umanistici sono ripieni di questo orgoglio del proprio valore. Si dovrebbe dare un quadro esauriente della consapevolezza umanistica.

Considerando le ricerche sull'umanesimo come una filologia indipendente, come quella della latinità media, resteranno tuttavia da risolvere le sue correlazioni coll'antichità, che saranno molto più forti di quelle della latinità medioevale rispetto alla stessa età classica. Il monografo ungherese di Giano Pannonio, Giuseppe Huszti ha gia auspicato nel suo libro una lunga serie di lavori comparativi in tal senso e ha già affidato alcuni temi ai suoi alunni. Quanto a tali ricerche oltre alla lingua e allo stile dobbiamo interessarci dell'influsso dei pensieri, del-

[1] *Panegyricus ad Guarinum,* l. c. p. 581.

l'efficenza di certe maniere e di certi schemi e dell'influsso della personalità. In quei tempi la lettura ebbe la potenza della vita vissuta; ne conseguì che il modello letterario era quasi la vita.[1] Chi imitò, s'immaginava di creare qualche cosa di nuovo. Tanto più, che il gareggiare con gli autori recentemente scoperti li riempiva di febbre e di gioia. Anche i cosiddetti «fregi mitologici», le allegorie mitologiche in pieno rinascimento furono simboli vivi. Prometeo, Ulisse, i Giganti, Venere non erano più meri nomi, ma simboli velati di sforzi umani e di grandi istinti. Rivisse nella loro mente tutta la mitologia antica. Se di tutto questo teniamo conto e consideriamo i componimenti umanistici non come cumulo di attrezzi poetici, ma come unità spirituali, anche l'effetto che avranno su di noi, sarà nuovo almeno in quei casi, in cui l'autore infuse in essi un soffio di poesia. Il mondo antico con i manoscritti, colle ruine, con i marmi e con la mitologia emerse dall'obblio come un'Atlantide rinata, nella quale l'umanità ritrovò se stessa. Più tardi, naturalmente, venne il solito abuso e la mitologia in molti casi divenne veramente un «fregio». Nelle ricerche sull'argomento suddetto si deve ricorrere per aiuto alla filologia classica. Ci interessa oltre ai prestiti di materia anche quella parte dei motivi antichi, di cui gli umanisti non si servirono; ci interessa vedere, come gli umanisti trasformarono la materia prestata nell'uso e nella loro concezione. Certo che l'adattamento volontario scopre i fini dell'autore. Ma l'adattamento involontario, le cosiddette reminiscenze ci parlano ancora di più: ci rivelano fino a qual punto l'autore fu pervaso di antichità.

L'umanesimo è inseparabile anche dalla scienza medioevale e specialmente dai movimenti cosiddetti preumanistici. Il rinascimento di scuola in Francia nel sec. XII, che in verità fu già il coronamento di un lungo sviluppo, ebbe conseguenze, che si conservarono fino alla venuta del rinascimento generale. Sotto l'influsso di quella rinascita parziale si formò la poesia latina dei goliardi. La poesia goliardica in essenza fu similmente una poesia di scuola, che risalì a secoli lontani, poco a poco si riempì di tutta la mitologia antica, di reminiscenze molto forti di Ovidio, di Orazio e di Virgilio e propagò un nuovo senso della vita, che vediamo trionfare nel rinascimento. Si può constatare che la poesia goliardica prendendo origine dalla Francia si diffuse nel Duecento in tutta l'Europa penetrando dappertutto nelle scuole, nei monasteri e nelle università. Ma il numero molto cospicuo dei manoscritti goliardici nel Trecento, anzi l'esistenza di manoscritti quattrocenteschi significa che questo genere di poesia si conservò in ambienti della scuola e degli studenti fino al pieno umanesimo. Anzi certi tipi di poeti goliardici furono già mezzo umanisti, come per esempio Magister Boncompagno da Signa, il celebre grammatico bolognese. Nei paesi d'Oltralpe anche là, dove non furono conservati manoscritti antichi, si formò un certo umanesimo conventuale, che non può esser distinto dalla cultura goliardica. Spesso codici del Quattrocento contengono poesie goliardiche mescolate con quelle umanistiche. Sono abbondanti i documenti che attestano l'incontro di questi due movimenti. In generale si deve

[1] Cfr. B. Croce: *Poesia latina del rinascimento. La Critica.* 1932, p. 248.

far conto dell'ambiente, più esattamente della predisposizione dell'ambiente, che accoglie l'umanesimo. In quanto alle tradizioni letterarie medioevali, che si manifestarono in certi generi letterari dell'umanesimo, le ricerche sono congiunte colla filologia della latinità medioevale. E finalmente si devono esaminare tutti i generi specifici, soggetti e motivi prediletti della letteratura umanistica. Per esempio la metodologia e i problemi delle invettive umanistiche sono sommamente caratteristici negli ideali e nelle debolezze di questi poveri letterati, che tuttavia esercitarono un influsso straordinario sull'evoluzione della coltura europea.

Tutta l'importanza dell'umanesimo europeo si spiega se facciamo una breve rassegna dei suoi effetti su vari territori della vita o della letteratura. Gli effetti dell'umanesimo si manifestarono in primo grado nelle cose formali. L'umanesimo come stile, che abbraccia l'intero uomo produsse quasi tutte le forme civili della nostra vita. L'umanità sociale, che vuole un contegno distinto, l'apprezzamento reciproco dei valori, l'ideale di una dottrina molteplice, che dia un quadro possibilmente intero della vita, il postulato dell'eleganza nell'espressione e nei gesti formarono la base dell'ideale dell'uomo colto moderno. Sarebbe impossibile vivere nella società moderna tanto intensamente complicata senza quella compostezza e scorrevolezza, che l'umanesimo prefisse come l'ideale dell'uomo «urbano». D'altra parte è vero che l'urbanesimo italiano contribuì molto alla formazione dell'umanesimo. Anche la diplomazia è un acquisto del movimento. Prima dell'umanesimo certe repubbliche italiane avevano degli ambasciatori accorti, che diedero delle «pulchra et generalia verba» e che osservarono le cose del paese che li ospitò in modo rigorosamente realistico. L'umanesimo fece diventare la diplomazia una missione rettorica, per la quale ci volevano delle maniere colte oltre alla capacità oratoria. La lingua latina per se ricca, ma poco mutabile, che si poteva stendere con una logicità ferrea, divenne molto adatta per gli scritti diplomatici.

Similmente è merito dell'umanesimo la prima forma dell'organizzazione letteraria e scientifica. Le lettere umanistiche furono i primi periodici e le prefazioni ai libri le prime relazioni sistematiche intorno ai lavori letterari. Si formarono dei circoli letterari, delle biblioteche, delle raccolte d'antichità e d'arte, delle accademie e nacque tutta la «repubblica letteraria». Gli studi comuni unirono i migliori intelletti d'Europa in una collaborazione feconda. Prestiti di manoscritti, consigli, aiuto per l'emendazione di testi, dispute che chiarirono le cose, formarono l'insieme delle lettere umanistiche. Il fervore intellettuale degli umanisti diventò specialmente in Germania un fervore scientifico, ed ecco, le scienze nuove : la filologia e la scienza antiquaria. La giurisprudenza si trasformò totalmente sotto la guida della «scuola umanistica». La nuova scienza politica, così nella forma inventata da Machiavelli, come nella forma ulteriore, nel «tacitismo», non è altra, che un'evoluzione del commento di testo umanistico. Anzi trattando delle grandi scoperte del rinascimento, specialmente di quella di Copernico, non si parla del fatto, che gli astronomi di quell'epoca ebbero un'erudizione umanistica e che le pagine del *De revolutionibus orbium*

coelestium sono ricche di testimonianze prese dalla letteratura greca o romana. Ma molto più è essenziale quel contributo, che diede l'umanesimo alle scienze naturali in campo metodico. Sembra che il principio dell'analogia sia strettamente congiunta coll'argomentazione induttiva. Se due, tre e quattro casi concordano, un ulteriore caso prodotto dalle stesse cagioni deve essere analogo. E le cosiddette leggi naturali sono fondate sulla convinzione che i fenomeni analoghi hanno una supposta legge comune. Poi è conosciuto quale importanza avessero le edizioni umanistiche di Claudio Tolemeo per la nautica e direttamente per l'impresa di Colombo. Chi ben guardi, l'attività umanistica è connessa con la rinascenza delle scienze naturali, perchè queste adoperarono i testi e i metodi offerti dall'umanesimo. E passando alla filosofia senza entrare negli dettagli, ma considerando il ruolo, che ebbe l'umanesimo nella formazione della filosofia moderna, basti accennare che questo rese all'Europa il vero Platone, tanto caro agli umanisti, ed anche il vero Aristotile e con loro le fonti e i metodi fondamentali del filosofare nella loro purezza genuina. E questo fatto non toglie i grandi meriti alla filosofia medievale, la cui terminologia ricca, il cui sforzo insuperato di armonizzare il pensiero antico con quello cristiano rimasero inalienabili nelle menti di molti umanisti. Quello che abbiamo detto della vita civile, letteraria, scientifica, dei metodi delle scienze naturali e della filosofia, è valido anche per le arti. Non è probabile che dopo le ricerche di Warburg qualcuno dubiti che l'umanesimo avesse portato con se un potente aumento dei soggetti iconografici, in generale dei motivi delle arti figurative e che avesse aiutato la trasformazione dell'espressione artistica. Quanto poi all'educazione umanistica essa è finora l'unica educazione accolta da tutti coloro, che vedono lo scopo dell'educazione nell armonia fra il corpo e lo spirito, nell'equilibrio delle forze morali e delle nozioni scientifiche.

Continuando la rassegna, ecco, anche le forme letterarie moderne mostrano non pochi aspetti ereditati dall'umanesimo. La funzione dell'epistolografia è stata rammentata già più volte. La rettorica fece una parte essenziale nel movimento possedendo le parole secondo la concezione degli umanisti la forza magica di conquistare gli uomini. Le virtù formative della rettorica furono sentite in sommo grado. Perciò l'educazione prettamente rettorica della Francia non è che una continuazione degli ideali umanistici. Sarebbe interessante indagare se le origini delle moderne descrizioni di viaggi risalgano non tanto alle favole medioevali, quanto all'umanista «odeporicon». È invece già cosa decisa che l'essay e l'aneddoto sono forme letterarie messe in uso dagli eruditi del rinascimento. Con quanto devono i generi letterari all'umanesimo, si può precisare soltanto approssimativamente, dato che i singoli volumi della raccolta italiana *I Generi Letterari* non trattano estesamente le origini. Anche K. Vossler *(Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance)* e J. E. Spingarn *(La critica letteraria nel rinascimento. Saggi sulle origini dello spirito classico nella letteratura moderna)* si servono di piccola parte del materiale, che ci offrono gli scritti umanistici. Ci sono poi dei generi letterari come la poesia lirica, nella quale è molto difficile rintracciare il contributo dell'umanesimo.

La poesia è una attività umana tanto antica, quanto l'umanità stessa. Cosa di più potè aggiungere l'umanesimo alla poesia cavalleresca e goliardica? Forse un maggior numero di motivi antichi e di allusioni mitologiche. Forse superò qualche volta la licenziosità di quelle nei giuochi di parole e di scene finte. Il suo merito consiste piuttosto nella divulgazione ampia di un gusto comune e di una forma rigorosamente serrata. In paesi poi, dove l'esistenza della nazione si trovò in grande pericolo o davanti a grandi sforzi, l'umanesimo non mancò di aiutarla con un mito prestato dall'antica Roma, promovendo così la formazione di una poesia patriottica. Trovarono l'espressione di sentimenti nazionali con forme umanistiche nell'Italia il Petrarca, in Ungheria Giano Pannonio e in Portogallo il Camoēs. È cosa molto nota, perchè si debba dimostrarla, quanto dipendano Machiavelli comediografo, Shakespeare e Molière dal teatro antico, risuscitato dall'umanesimo. E chi potrebbe comprendere quel gigante di Goethe senza la tradizione umanistica? Il classicismo di Winckelmann non è identico coll'umanesimo ; ma è certo che non sarebbe esistito senza l'umanesimo. Quando la letteratura del rinascimento lottò per la forma pura, per i tipi universali, lottò anche per il contingente umano e per il classicismo. Volontariamente non ho rammentato le varie tendenze neoumanistiche, perchè le ritengo movimenti costruiti da gruppi di uomini, movimenti privi di universalità. Per altro è superfluo sottolineare tali tendenze particolari, quando, come abbiamo visto, la totalità della vita colta in Europa è organizzata sulle basi dell'umanesimo.

Problema affatto diverso è, se il movimento si sia diffuso soltanto in una parte, o su tutta l'Europa? E certo che l'umanesimo oltrepassò il limite europeo dell'antico Impero Romano, comprendendo tutta la Germania, tutta l'Ungheria, i Paesi Bassi, tutta l'Inghilterra, e anche la Polonia. Gli eruditi protessero e accolsero le idee umanistiche dappertutto. Non si deve attribuire il concetto di Europa come unità spirituale all'umanesimo, come se altri fattori non fossero concorsi in favore a questa idea. Ma quando l'Impero Osmanico con le sue forze e risorse immense e con la sua barbarie e crudeltà impressionanti assediò l'Europa, gli umanisti nelle loro innumere allocuzioni opposero sempre la «Respublica Christiana» e la sua civiltà all'«immanitas» degli invasori barbari. Esistettero dunque quei postulati, che generarono anche nell'antichità da una parte l'umanità degli elleni, contrapposta alla ferocia dei barbari, con i quali dovevano lottare sempre, e dall'altra, l'umanità romana, cioè il concetto dell'«Orbis Romanus», che difese con i suoi limiti la pace e la cultura. Sebbene l'Europa poco a poco cominciasse a significare un'unità spirituale, realmente non esistè più quell'unità che aveva durante il medioevo. Dopo il dissolvimento della potenza imperiale e papale apparvero i nuovi stati come unità geografiche ed etnografiche. E come F. Funck-Brentano ha rilevato nella sua *La Renaissance*, un nuovo organismo statale fece efficienti le ricchezze nuovamente accumulate. L'umanesimo aiutò da parte sua la coscienza delle nazioni moderne. L'individualità nazionale si trovò nel medioevo in uno stato primordiale. La nazione fu generalmente segnata colla parola «lingua». Qualche volta si attribuì certo carattere ai singoli popoli secondo i pre-

cetti della geografia astrologica, cioè certi paesi erano soggetti agli influssi di certi astri e avendo gli astri qualità precisamente determinate, anche i popoli a loro soggetti dovevano avere le stesse. Ma l'umanesimo significò dappertutto una operosità storica. Si raccolsero le antichità, furono rintracciati negli antichi scrittori i passi, che si riferivano al paese e si cominciò a fare una storia che contenesse tutto il passato del luogo e del suo popolo. Tacito e Flavio Biondo fecero una scuola alla quale devono molto le nazioni d'Europa. L'umanesimo risvegliò il senso della latinità nel mondo neolatino e appartenere al territorio dell'antico Impero Romano fu il segno della nobiltà delle nazioni. Alcuni umanisti, se occorreva, facevano derivare i loro protettori dalle più insigni famiglie romane. Nella Francia rafforzò forse l'umanesimo il sentimento nazionale, ma quel popolo ebbe un medioevo così glorioso, tradizioni letterarie tanto splendenti, che il cambiamento non può essere sopravvalutato. Invece in Italia l'umanesimo rese al popolo la coscienza di se stesso. Petrarca vide apparire nei valori del popolo romano i valori dimenticati del suo popolo. Similmente in Ungheria durante l'umanesimo si formò la coscienza della missione di difendere la «Respublica Christiana» contro i barbari.

Dopo quanto si è detto, è chiaro che per dare un quadro sintetico degli effetti europei e nazionali dell'umanesimo si dovrebbero fare ricerche parallele, armonizzare gli scopi e fare noti reciprocamente i risultati. Presupposto di un lavoro coordinato è che esista finalmente una bibliografia umanistica. Se ciò si facesse contemporaneamente, ci vorrebbero circa due anni. Ma si dovrebbe dare anche un breve riassunto delle opere e degli articoli, altrimenti la bibliografia avrà un'importanza molto ristretta. C'è inoltre bisogno di edizioni di testi : offrono ottimi esempi l'Edizione Nazionale di Petrarca e gli Epistolari di Coluccio Salutati, di Pellegrino Zambeccari, di Pier Paolo Vergerio pubblicati eccellentemente nell'Archivio Storico Italiano. Non possiamo passare sotto silenzio la raccolta di Ladislao Juhász, la *Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum*, che cresce di anno in anno con il lavoro tenace e col sacrificio del redattore. Questa raccolta sarebbe il luogo più adatto per tutti quei testi importantissimi, la cui consultazione è difficile per gli studiosi. L'umanesimo manca nei programmi dei congressi di storia e di storia letteraria e benchè abbia delle riviste eccellenti di fondazione recente, come l'«Humanisme et Renaissance» e «La Rinascita», non ha un organo internazionale, mentre la filologia romanza ne ha tanti.

La filologia umanistica merita per la sua importanza e per la ricchezza dei suoi problemi che sia separata dalla filologia classica come una scienza, che ha una missione speciale : essere il ponte fra l'antichità classica e la cultura dell'Europa moderna. La filologia umanistica deve essere indipendente tanto più che la latinità medioevale, la quale congiunge l'umanesimo con l'antichità, è da lungo tempo separata dalla filologia classica. La base di questa nuova filologia è la lingua latina degli umanisti, alla quale però non può mancare nè l'italiano, nè il greco, nè la lingua volgare della nazione, dove si svolge il lavoro : l'italiano è importante per ragioni storiche, il greco per le fonti e la lingua volgare

per ragioni organiche essendo l'umanesimo dappertutto legato alle letterature e lingue nazionali. Questa nuova filologia latina apparterrà alla storia letteraria moderna e i suoi risultati confluiranno a rafforzare questa. Se sarà realizzata almeno una piccola parte dei problemi toccati, diventerà palese la grande parte, che ebbe l'umanesimo nelle origini delle letterature moderne. In molti paesi, dove scrittori e tendenze letterarie non sono spiegabili per le lacune dell'evoluzione, la continuità storica ne uscirà rafforzata. E d'altra parte diventerà evidente che accanto alla lingua nazionale si deve tener conto anche del latino, della comune lingua «paterna». Apparirà chiaramente la storia letteraria europea, che ha una base comune e parallelamente si rafforzerà la coscienza delle tradizioni comuni della cultura europea.

E finalmente sotto la specie dell'eternità l'umanesimo essendo fede nella cultura come forza morale, fede nell'ordine dei valori e nella disciplina dello spirito coincide coll'essenza e sussistenza della cultura europea.

(Roma—Pécs.) *Tiberio Kardos*

ORIENTAMENTI BIBLIOGRAFICI SULL'UMANESIMO

1. Nel modo d'intendere il rinascimento c'è dunque qualcosa di nuovo, di fondamentalmente nuovo. C'è, non foss'altro, quell'essere ormai diventato intelligibile ai più cos'è e perchè si distingue dalle altre correnti di esso la corrente dell'umanesimo : al che la vecchia cultura non era arrivata : e si perdeva spesso in vani giuochi di parole. Di si fatta conquista sia lecito compiacersi a chi, avendo scritta la prima *Storia dell'Umanesimo*, vede questo concreto fatto storico farsi idea sempre più chiara e operante : così chiara e operante che molti ormai ne parlano come se l'avessero sempre saputa.

Invece è solo per merito di questa che i giovani, prendendo i primi contatti con la bibliografia dell'umanesimo, non s'accontentano più della vecchia distinzione fra interpreti di esso come fatto cattolico e tradizionale da una parte, come fatto pagano, o ribelle, o, almeno, protestante, dall'altra. Non s'accontentano più perchè vedono che fin da principio bisogna andare più a fondo.

Tutti sanno come andavano le cose fin qui. Da una parte Burckhardt e Nietzsche, con dietro un esercito più grande di quello di Serse ; dall'altra i tradizionalisti, più o meno risoluti, temperati o temperanti, il Burdach, il Walser, il Martin, lo stesso Pastor ; in mezzo, se volete, lo Huizinga che però, nel suo recente libro : *La Crisi della Civiltà*, implicitamente mostra d'aver tratto frutti decisivi dagli ultimi studi, quando pone chiara, come non mai prima, l'antitesi tra il concetto di limite, caratteristico della civiltà del Rinascimento in cui l'Umanesimo operò, e il concetto di illimitatezza che caratterizza la civiltà nata dal romanticismo.

Eppure ancora nel contrasto fra tradizionalisti e ribelli si esauriscono gli ultimi panorami bibliografici che m'è avvenuto di scorrere (panorami parziali, s'intende, perchè, in questo campo, una bibliografia completa non può essere se non il sogno di un grafomane). Questo si può dire delle *Lettere* di E. F. Jacob e A. S. Tuberville sulle *Changing Views of the Renaissance* ;[1] dell'articolo di E. F. Jacob : *The fifteenth century : Some recent interpretations* ;[2] del bel discorso *(Changing ideas and ideals in the sixteenth century)* che Roland H. Bainton tenne al Congresso dell'Associazione Storica Americana nel dicembre 1935 e che, pubblicato nel dicembre dell'anno successivo,[3] da poco è giunto fra noi.

[1] History U. S. XVI (1932), p. 214—229 e pp. 289—297.
[2] Bulletin of the John Rylands Library, XIV (1930), p. 386—409.
[3] The Journal of Modern History, vol. VIII n. 4.

Ma questa antitesi fra interpreti tradizionalisti e interpreti ribelli ha poi molta consistenza?

Lasciamo stare il caso del Pastor e del Burdach che, senza volerlo, furono (il primo specialmente) i più efficaci collaboratori del Burckhardt.

Instancabile nell'esplorare gli archivi, ma impedito, per la mole stessa del suo lavoro, dal prendere nuovamente in esame i testi degli Umanisti, il Pastor accettò su di questi i giudizi e le interpretazioni del Burckhardt, anche i più fantastici, e li autenticò e li ingigantì con lo sdegno e la condanna del proprio pensiero cattolico. Che importa che poi distinguesse da questo umanesimo empio un umanesimo pio? Il secondo non tolse importanza al primo come l'eccezione non toglie valore alla regola.

Diverso è il caso del Burdach : ma che egli arrivasse a impugnare cotesto giudizio quasi tradizionale intorno all'essenza pagana del risorgimento dell'antichità classica, non si può dir certamente. Usa bensì oggi rappresentarlo come il caratteristico antagonista del Burckhardt : ma, per arrivare a scontrarsi con lui, avrebbe dovuto cominciare con l'incontrarsi. Il che non avvenne : non s'incontrarono, nè si può dire, si conobbero. Messo, dall'eccezionale figura di Cola di Rienzo, alla confluenza delle più eccentriche correnti spirituali del Rinascimento, tutto preso, a certo punto, dal libro del Thode sul Francescanesimo, egli finì a una tal sovrapposizione di certi valori storici minori, problematici, esoterici, ai valori maggiori, chiari, fondamentali, finì a ridurre talmente a spirito profetico, a gioachimismo, a millenarismo, lo stesso risorgimento dell'antichità classica (anche quando le due cose erano piuttosto in antitesi) che, a leggerlo la prima volta, specialmente se in questi studi si sia speso qualche decennio, il volto si colora di confusione. E uno pensa : «Come sono ignorante ! Ma è possibile che di cose tanto belle, seducenti e nuove, in tanti anni io non abbia quasi inteso parlare?» — Per fortuna basta una briciola di umiltà, basta cioè il proposito di voler riguadagnare il tempo perduto e mettersi al corrente, per accorgersi che non si saprebbe come fare ad attuarle; non si saprebbe neppure dove metter le mani. Non che il Burdach, nobile e alto spirito, abbia inventato o immaginato. Oh no ! Soltanto egli ha dato corpo alle ombre : cioè, da alcuni particolari secondari, indeterminati e labili, ha ricavato conclusioni fondamentali. Le quali, perciò, non si sa bene su che cosa si reggano ; perchè si reggono specialmente su intuizioni peculiari all'unico Burdach. Io, per esempio, non posso che confessare il mio sbalordimento in cospetto ad asserzioni categoriche come la seguente : «I capi spirituali del rinascimento sentirono la efficacia di tre gruppi di idee antiche, provenienti dalla letteratura augustea e dell'epoca argentea che servirono a loro per formarsi i concetti direttivi : la credenza al ritorno dei morti a nuova vita, il culto poetico e storico-filosofico del miracoloso uccello egiziano, la fenice, la speranza nel ritorno all'età dell'oro.»

Nelle citazioni sconcertanti, se non sbalorditive, si potrebbe continuare. E anche accettandole come chiare e fondatissime, non queste però s'opporrebbero alla concezione del risorgimento dell'antichità classica come paganesimo. Non s'opporrebbero perchè riguarderebbero il risorgimento un'antichità marginale e pressochè ermetica. Starebbero di fronte

insomma, non due interpretazioni diverse, ma due campi diversi di studi, due culture.

2. Sullo stesso terreno del Burckhardt invece s'opposero il Walser e il Martin dimostrando ortodossia religiosa proprio in quei personaggi che più passavano per sviati e fatti ribelli dall'amor degli antichi : un Bracciolini, per esempio, e un Salutati.

Ma, anche qua, l'antitesi è più marginale che essenziale, più clamorosa che netta : e già l'aveva rilevato un compianto maestro italiano in quella che fu, credo, la sua ultima recensione di qualche impegno e fu anche l'elogio d'un altro maestro compianto, il Walser, nell'occasione che Werner Kaegi ne raccoglieva e pubblicava gli scritti.[1]

«Sta bene — diceva presso a poco il maestro insigne dell'Università di Roma, Vittorio Rossi — concediamo che voi abbiate ragione ; che cotesti personaggi del rinascimento (si trattava appunto del Bracciolini) sieno assai più vicini al Medio Evo e assai più lontani dall'Età Moderna che non paresse al Burckhardt ; concediamo che tra la cultura del secolo XII e quella del XV le differenze siano minori di quanto s'era pensato. E con ciò? Un po' più avanti o un po' più indietro che importa? Sulla strada dell'età moderna ove il pensiero laico s'aiuta della letteratura classica per svincolarsi dal vincolo teologico, essi sono anche per voi ; restano anche per voi.» Dunque? «Per entro quei fatti — scriveva esattamente Rossi — matura via via per quei secoli uno svolgimento che è lo svolgimento *dello spirito* operante in modo *progressivo* e volto ad acquistare gradualmente la consapevolezza di sè e delle sue azioni. Fondamentalmente uno lo spirito che anima l'azione e il pensiero agli albori del nuovo millennio e nel secolo XV, ma *diverso il grado del suo svolgimento.*»

Che cosa avrebbe risposto a questa obiezione il Walser? Ma niente ! Una volta ottenuto il riconoscimento che gli umanisti sono più vicini al Medio Evo di quanto fosse parso al Burckhardt, egli avrebbe considerato raggiunta la dimostrazione a cui aspirava ; non avrebbe preteso di impugnare con ciò il presupposto del divenire storico per cui il classicismo del secolo XV, com'era più vicino ai tempi moderni, così, poco o molto, doveva essere più razionalistico e più pagano di tutti gli antecedenti classicismi tollerati dal cristianesimo. Quasi lapalissiana gli sarebbe sembrata, credo, la domanda del buon Rossi : «Il culto della classicità onde fervono le grandi scuole di Francia nel secolo XII e più modestamente i filologi veronesi e padovani del XIII sec. e i dettatori bolognesi, prepara — *chi lo nega ?* — la filologia del sec. XV, ma è nella sua ispirazione, tutt'altra cosa da questa.»

3. «Chi lo nega?» Ma come? Se c'è tutta una letteratura che implicitamente lo nega !

Dai primordi del sec. XIX, una schiera di studiosi è venuta dimostrando l'impossibilità di considerare i così detti filologi veronesi e padovani del secolo XIII come un prologo, un'alba, un primo passo dell'umanesimo che stava per essere, invece che come una crisi, una inter-

[1] Giornale Storico della Lett. Italiana, 1934, fasc. 307—8.

ruzione, una catastrofe dell'umanesimo che era già stato e già aveva fruttificato: è venuta documentando, sui manoscritti di Nicola di Parigi, di Giovanni Di Siccavilla, di Bartolomeo di Brügge, di Boezio di Dacia, di Sigeri di Brabante (lo ricordava di recente in un bell'articolo Martino Grabman), che, quanto a razionalismo, quello raggiunto dal secolo XIII non fu no oltrepassato dall'ultima italica riscoperta dei classici fra il XIV e il XVI secolo.

Sostenere il contrario, sostenere che, in onta a tutto, l'umanesimo vero, quello italiano, rappresenta una rivendicazione della ragione più forte di quella che rappresentano i suoi predecessori del secolo XII e del periodo carolingio, è possibile soltanto a chi, non avendoli mai messi a confronto, non ha la cognizione dei fatti, e, quando legge, si mette gli occhiali del «divenire» quali li foggiò, nelle officine della sua dogmatica, l'ottocento. Si tratta di un sogno: un sogno che svanisce, quando si legge per esempio nel *De Virtutibus* di Alcuino il dialogo famoso:

«ALCUINO — *Bisogna dunque sapere che ci sono delle cose tanto belle e tanto nobili che desiderarle in vista di un qualunque vantaggio non si deve: bisogna cercarle e amarle solo per il loro proprio valore.*

CARLO MAGNO — *Io vorrei sapere quali sono.*

ALCUINO — *La virtù, la scienza, la verità, l'amore del bene.*

CARLO MAGNO — *Ma la religione cristiana non li colloca essi molto in alto?*

ALCUINO — *Li stima e li coltiva.*

CARLO MAGNO — *E i filosofi?*

ALCUINO — *Essi hanno inteso che queste cose appartengono alla natura umana e le hanno coltivate con estrema cura.*

CARLO MAGNO — *Ma allora che differenza c'é fra questi filosofi ed i cristiani?*

ALCUINO — *Soltanto la fede e il battesimo.*»

E con ciò?

Con ciò è troppo chiaro che le opposte schiere burdacchiane e burckhardtiane (a volerle chiamare così) intese a tirarsi a vicenda un po' più un po' meno verso il razionalismo moderno, si fondono ipso facto e formano un fronte unico quando appare questa terza avversa schiera, la quale mira a soffiare non l'una o l'altra pedina, ma tutto il campo di battaglia, a considerare, cioè, lo stesso umanesimo italico come un epifenomeno di quello francese, progressivo solo in certa esteriorità retorica non nella sostanza delle idee.

Orbene: nello scacchiere della cultura questo nuovo e diverso schieramento è avvenuto?

Non è avvenuto: i rappresentanti delle due prime schiere non hanno avuto modo di riconoscersi affini rispetto alla terza per la semplice ragione che una vera e propria presa di contatto di quelle con questa non ci fu: nè amichevole nè ostile. Si salutano ma non si parlano: in realtà non si conoscono fra loro neppur essi. Di protestare che ormai Medio Evo e Rinascimento debbono essere inscindibili nella cultura

degli studiosi (almeno degli studiosi del secondo) non risulta che ancora alcuno si sia stancato : ma in effetto !

L'effetto è in quel «chi lo nega?» di Vittorio Rossi che fu uno degli studiosi europei più scrupolosamente informati e più intelligenti della vecchia generazione e tuttavia — uomo appunto della sua generazione — morì convinto che il dogma del «divenire» — del divenire del mondo verso un progressivo razionalismo — non fosse impugnabile e che perciò non esistesse e non potesse esistere una letteratura critica capace di mettere in dubbio il progresso razionalistico dall'amore dei classici del periodo carolingio all'amore dei classici del periodo italiano. La sua curiosità scientifica, in altri campi inesauribile, in questo si limitava da sè rapidamente. Lasciamo stare il libro del Nordström, che, per qualche accento polemico poteva suscitar prevenzioni : ma neppure che egli conoscesse il saggio del Gilson : *Humanisme Médiéval et Renaissance* (da cui è tolta la citazione di più sù) è traccia nella sua bibliografia.

Ma perchè avrebbe dovuto proprio lui, italiano, porsi il problema del preumanesimo francese, in rapporto a quello nostro e quattrocentesco, se neppure in Francia quelli della sua generazione sentirono il bisogno di farlo, abbinando e confrontondo le due competenze? Basta leggere il libro recente di Funck-Brentano : *La Renaissance.*

La nuova generazione, invece, sente che a questo problema è condizionato l'altro dell'originalità dell'umanesimo italiano, e che non se ne può prescindere.

Qui è la conclusione di queste pagine. Giacchè, negli ultimi anni, per le Riviste europee è corso il sospetto che da una tale rivendicazione e rivalutazione del preumanesimo francese gli Italiani potessero temere una svalutazione del loro umanesimo.

Sia lecito a un italiano affermare che alla miglior conoscenza di questo nessun maggiore incremento poteva venire che dall'esatta conoscenza dei suoi predecessori. I concetti come gli arbusti sono rinvigoriti dalle forze che li limitano.

Quando infatti qualcuno si prese la cura di mostrare che molte delle cose genericamente attribuite al risorgimento degli studi classici nei secoli italici (dal XIV al XVI) erano già nei precedenti risorgimenti, allora venne la voglia di conoscere che cosa ci fosse in quello, rispetto a questi, di nuovo e di inconfondibile. Fu appunto da un tal bisogno d'intendere e di conoscere che nacque la prima *Storia dell'Umanesimo*, ove è la dimostrazione che esso fu, bensì anticipato in qualche punto almeno tre volte nell'Era cristiana, ma merita questo nome glorioso solo dal secolo XIV al XVI. Allora esso prende carattere non solo rispetto a quei predecessori, ma anche rispetto alle stesse correnti varie e molteplici che costituiscono il «Rinascimento».

(Napoli.) *Giuseppe Toffanin*

PROVINCE ET CAPITALE

LE THÉATRE PROVINCIAL EN FRANCE

Les historiens de la littérature française négligent la littérature provinciale qui est postérieure au XVIe siècle. Pourquoi? Parce que, à partir du règne de Louis XIII, la vie littéraire s'est concentrée dans la capitale : c'est là que la plupart des écrivains de talent accourent de toutes les provinces pour obtenir la gloire ; le mouvement des idées et des lettres se transmet de là en province avec quelque retard et une moindre ardeur. Mais nous avons tort de négliger l'histoire des lettres provinciales : si, à partir du XVIIe siècle, elles n'ont guère fourni que des œuvres médiocres, l'historien y trouve matière à des études neuves et curieuses sur les divergences de goût avec les Parisiens, sur la persistance de traditions sociales, religieuses, littéraires, sur leur conflit ou leur accord avec les influences littéraires de la capitale, sur le succès à retardement des modes littéraires de Paris, etc...

Je me propose d'esquisser une histoire du théâtre provincial en France. Cette histoire ne pourra être écrite avec certitude que lorsque nous posséderons, pour chaque ville et chaque province, des monographies de la vie dramatique, fondées sur le dépouillement des correspondances, des mémoires, des ouvrages anciens, et surtout des pièces d'archives. Comme ces travaux de détail sont encore peu nombreux, les idées que je vais émettre, n'auront qu'une valeur provisoire. Puissent-elles encourager les travailleurs à faire, dans les différents pays, des recherches du même genre !

L'histoire de notre théâtre provincial se divise nettement en deux périodes : le passage de l'une à l'autre s'est fait dans la seconde moitié du XVIe siècle. Les documents dont nous disposons, nous permettent d'affirmer que, jusqu'à cette époque, le théâtre provincial marchait *pari passu* avec le théâtre parisien, et même qu'il était, en certains endroits, plus florissant et plus brillant que lui. A l'origine, le drame liturgique en latin s'est développé dans les grandes abbayes carolingiennes et dans les cathédrales. Parmi les anciennes pièces en langue française, le *Miracle de Théophile* a été composé à Paris, au XIIIe siècle, par Rutebeuf ; mais combien la littérature dramatique paraît plus florissante dans les provinces septentrionales, avec les Jean Bodel et les Adam de la Hale !

Nous savons trop peu de choses sur le théâtre du XIVe siècle pour que nous puissions mettre en parallèle, sur cette matière, les provinces et la capitale du royaume. De nombreuses pièces du siècle suivant

ont été conservées ; la plupart sont anonymes ; mais il se trouve que presque aucun des auteurs connus n'est domicilié à Paris, et que les auteurs des principaux mystères sont le picard Mercadé, les manceaux Gréban, l'angevin Jean Michel. Leurs talents sont utilisés par les municipalités des villes et par les seigneurs féodaux. Ceux-ci font bon accueil aux baladins errants, ils se font offrir des spectacles par leurs bonnes villes, et ils commandent des pièces à leurs secrétaires. Parmi eux, le plus féru de théâtre est sans doute le roi René, comte d'Anjou et de Provence, dont le goût éclectique se plait à la farce du *Pet* comme au mystère des *Actes des Apôtres.*

Quant aux villes de province, la représentation d'un mystère y est généralement dirigée ou contrôlée par la municipalité. Toutes les classes de la population prennent un égal plaisir et collaborent à sa réussite ; en effet, dans ces immenses pièces, tous les goûts trouvent à se satisfaire : il y a de la théologie, des procès hérissés de termes juridiques, des effets scéniques, de la musique, des supplices, des farces épaisses. Les villes de province mettent leur vanité à rivaliser de faste dans ces représentations, et elles trouvent un profit pécuniaire à faire mieux que les voisines.[1] Les représentations que donnait la Confrérie parisienne de la Passion, étaient loin d'égaler celles qui se déroulèrent à Bourges en 1536 et à Valenciennes en 1547.

Or la représentation de 1547 fut la dernière qui ait dépassé en éclat celles de la capitale ; et, avant cent ans, la prééminence de Paris sera solidement et définitivement établie. A quoi est dû ce renversement de la situation? Avant tout, je crois, à des causes politiques et sociales.

Le gouvernement de la France se centralise de plus en plus. La féodalité finit de disparaître, les riches et puissants ducs de Bourgogne, de Bretagne, etc..., sont remplacés par des gouverneurs de province, qui ne sont pas assez riches pour entretenir une cour de poètes et faire les frais de spectacles nombreux et luxueux. Pendant nos guerres de religion, les haines opposent dans chaque ville une partie de la population à l'autre : la collaboration qui était nécessaire aux représentations de mystères, devient impossible. Après ces guerres, les villes ruinées renoncent à ces spectacles qui duraient des semaines et qui grevaient le budget de la municipalité ; elles n'entreprennent même pas de construire des théâtres permanents.

Par contre, la vie dramatique à Paris profite de circonstances favorables. Les Mécènes princiers ayant disparu, sauf en Navarre, en Savoie et en Lorraine, les hommes de lettres viennent volontiers à la Cour de François Ier, qui les choie. Or cette cour, qui, sous le règne des derniers Valois, avait si souvent résidé dans les châteaux de Touraine et erré à travers la France, se fixe vers la fin du XVIe siècle à Paris. La bonne société parisienne et le monde de la Cour se mêlent l'un à l'autre : Paris devient le centre intellectuel du royaume.

C'est la seule ville qui possède un bâtiment servant de théâtre et une troupe à demeure : celle de Valleran Le Conte, qui a loué en 1606 l'Hôtel de Bourgogne aux Confrères de la Passion. Cette troupe sera

[1] Cf. mon livre sur le mystère des *Actes des Apôtres.*

concurrencée plus tard par celle du Marais et par celle de Molière, sans compter l'Opéra et les comédiens italiens. Au temps de l'enfance de Corneille, c'était à Rouen qu'on éditait la plupart des pièces de théâtre : à partir de 1628, elles sont presque toutes publiées à Paris.

A Paris habitent des amateurs de théâtre qui encouragent et pensionnent les auteurs dramatiques ; parmi eux il faut citer le premier ministre, Richelieu, qui contribua puissamment à mettre le théâtre en vogue.

A ces faits sociaux ajoutons un fait d'ordre littéraire. Jusqu'en 1550, le lettré de province, à qui l'on commandait un mystère, n'avait pas besoin d'un grand talent de poète et de dramaturge pour bâcler trois, quatre, dix mille octosyllabes ; son rôle n'était guère plus important que ceux du régisseur, du décorateur et des machinistes. Or la Renaissance, vers 1550, et le Classicisme, à partir de 1634 environ,[1] modifièrent en matière théâtrale l'échelle des valeurs, et conférèrent à la forme une grande importance. Et, comme les bons poètes et les dramaturges habiles sont beaucoup plus rares qu'un charpentier ou un costumier, la production dramatique en renom devint le privilège d'un petit nombre de beaux esprits, qui, pour la plupart, vinrent s'établir dans le milieu le plus favorable à l'épanouissement de leur talent et de leur gloire, c'est-à-dire à Paris.

Pour ces diverses raisons, tout provincial qui se sentait pourvu d'un talent dramatique, accourait à Paris, ou tout au moins s'efforçait d'y faire jouer et imprimer ses pièces. Si elles y obtenaient du succès, elles se répandaient ensuite en province, où les habitants les voyaient jouer par les troupes ambulantes, ou les lisaient dans les éditions.[2]

Après avoir expliqué la prééminence du théâtre parisien, je reviens à la vie dramatique en province. J'examinerai successivement le théâtre urbain et le théâtre rural, étant entendu qu'il n'existe pas de démarcation nette entre ces deux variétés du théâtre provincial.

Le théâtre urbain présente, pendant la seconde moitié du XVIe siècle et une bonne partie du XVIIe siècle, un aspect très complexe. En effet, des traditions dramatiques, chères aux provinciaux,[3] coexistent avec les genres nouveaux qui sont introduits par les professeurs de collège et par les comédiens ambulants : si les Basochiens et les Enfants-sans-souci ne reprennent pas leurs jeux scéniques que les guerres de religion avaient interrompus, du moins, dans de nombreuses localités, la «jeunesse

[1] Sur le théâtre irrégulier et spectaculaire qui prospéra en France entre 1580 et 1640, cf. mon article publié en 1937 dans la *Revue des Cours et Conférences* (XXXVIII, 2e série).

[2] Faut-il se plaindre de cette centralisation théâtrale? Si le théâtre classique a brillé d'un éclat incomparable, n'est-ce pas, entre autres raisons, parce que tous les provinciaux de talent se livraient à Paris, devant un public délicat et difficile, à une émulation féconde? Mais la vie dramatique en province s'est étiolée et a perdu son originalité. Et à Paris la concurrence a été cruelle pour les médiocres : si Elisa Mercoeur s'était contentée des suffrages de ses compatriotes nantais, elle ne serait pas morte (en 1835) du chagrin causé par son échec à l'Odéon.

[3] Le peuple parisien n'y avait pas renoncé sans regret ; mais le Parlement de Paris, veillant au respect du fameux édit de 1548, empêcha les confrères de la Passion et les particuliers de jouer des mystères.

de la ville», les «enfants de la ville» organisent des représentations dans lesquelles ils jouent des espèces de mystères.[1]

Çà et là subsistent des fêtes traditionnelles, à la fois religieuses et dramatiques : jusqu'à la Révolution, la Fête-Dieu sera célébrée à Aix par des mystères mimés, et en l'honneur de son patron la ville bretonne de Ploërmel fera jouer chaque année la «tragédie de S. Armel». A Annecy, des représentations accompagnent le grand Pardon, qui a lieu tous les sept ans. A Chaumont, tous les cinq ou six ans, une grande diablerie se déroule, jusqu'en 1663, en l'honneur de S. Jean Baptiste. A Alise-Sainte-Reine, on a joué jusqu'à nos jours des pièces relatives à la patronne de cette bourgade.

Quelques-unes des Confréries joyeuses qui florissaient à la fin du Moyen Age, subsistent encore au début du XVIIe siècle : à Rouen les Conards, à Chalon-sur-Saône les Gaillardons, à Dijon la Mère-Folle... Mais comme elles se moquent, dans leurs farces, des petits scandales de la ville et font parfois entendre des critiques sur la situation générale, l'absolutisme de Richelieu les supprime.[2]

Ceux des auteurs dramatiques dont les noms nous sont parvenus, étaient des amateurs : curés, professeurs de collège, notaires, avocats, quelquefois des dames et des demoiselles. Les sujets de leurs pièces sérieuses étaient généralement empruntés à l'histoire religieuse, quelquefois aux romans de chevalerie ; la plupart des tragédies tirées de la vie des saints ou de la Bible que H. Carrington Lancaster passe en revue dans son *Histoire du théâtre français au XVIIe siècle*, ont été écrites par des provinciaux pour un public provincial.

La plupart de ces œuvres n'ont pas eu les honneurs de l'impression, et même ont entièrement disparu. Celles qui restent ont bien peu de valeur littéraire, et témoignent d'un retard plus ou moins grand sur les pièces qui étaient jouées dans la capitale. A Rouen, vers 1650, le voisinage de Paris et l'influence de Corneille servent d'aiguillon aux dramaturges locaux ; mais, ailleurs, les poètes provinciaux ignorent ou méprisent les règles prônées par Chapelain et Richelieu. Dans le *Roman comique* de Scarron, un avocat manceau propose aux comédiens une pièce de son cru, en 24 journées, intitulée *les Faits et gestes de Charlemagne !* De fait, on a conservé des tragédies en quatre ou six actes, qui embrasse toute une vie ; et, alors que Corneille est sur son déclin, tel dramaturge poitevin ou breton cultive encore le style de Du Bartas : *la taupe fouille-terre*, etc...! On trouve encore dans ces pièces des abstractions personnifiées et des êtres surnaturels (Dieu, anges, diables), les épisodes bouffons chers aux auteurs de mystères, des scènes de lutte ou de supplices, des chœurs, des mètres variés, des hiatus ! Théâtre retardataire et hybride, qui tient à la fois du mystère, de la tragédie des humanistes, de la tragédie classique, voire même de la pastorale.

A côté de ces pièces d'amateurs, jouées par des citadins de bonne volonté, il y a le théâtre scolaire. Ce théâtre a eu, vers 1540—1560, une

[1] Le mot *mystère* étant mal vu depuis le milieu du XVIe siècle, ces pièces portent les noms d'*histoire*, de *tragédie*, de *jeu*.

[2] Cf. Petit de Julleville : *Les comédiens en France au Moyen Age*, 1885.

grande importance, puisque c'est dans les collèges que furent jouées les premières tragédies et comédies modernes, écrites en latin ou en français.[1] Depuis, le théâtre scolaire a cessé d'être à l'avant-garde, et les beaux-esprits de Paris le méprisent. Mais, jusqu'à la suppression des Jésuites, il conserve une grande importance dans la vie dramatique de la province ; en effet, si les grandes villes sont souvent visitées par les troupes de comédiens, les habitants de La Flèche, de Vannes, de Quimper-Corentin, et autres lieux, sont heureux de profiter du spectacle donné, chaque année, au collège. Aussi, dans bien des villes, la municipalité le subventionne ; et, ici ou là, si le directeur du collège supprime cet usage, elle en réclame le rétablissement.

Le théâtre scolaire est pratiqué surtout par les Jésuites, qui, dès la première moitié du XVIIe siècle, mettent la main sur la plus grande partie de l'enseignement secondaire, et qui posséderont en France environ cent collèges. Seuls les Jansénistes critiquent leurs représentations qui sont luxueuses et auxquelles assiste une nombreuse assistance. Les pièces du répertoire sont composées uniquement par les professeurs. Ils imitent dans leurs tragédies et leurs comédies les auteurs célèbres : Corneille, Molière. A l'époque où le jeune Louis XIV s'engoue des ballets, ils multiplient et perfectionnent les ballets scolaires, qui conservent un intérêt moral et religieux.[2]

Il y a enfin les acteurs professionnels, qui font connaître aux provinciaux les succès de la capitale. Dans la seconde moitié du XVIe siècle, ces acteurs constituaient un très petit nombre de troupes ; en 1673 Chappuzeau n'en compte que douze ou quinze. Chacune de ces troupes ambulantes est composée d'un petit nombre d'acteurs : de quatre à dix. On relève leur itinéraire surtout grâce aux registres paroissiaux : les femmes des acteurs, qui sont elles-mêmes actrices, mettent au monde des enfants qui sont baptisés en présence d'autres membres de la troupe. L'arrivée de ces troupes, dont Scarron a fait dans le *Roman comique* un portrait assez exact, quoiqu'il ait multiplié à plaisir les épisodes burlesques, constituait un événement dans la vie paisible et monotone de la province. Pendant assez longtemps les municipalités les considérèrent comme des aventuriers sans feu ni lieu ; elles les tracassaient et prenaient, dès leur arrivée, des mesures de police. Aux noces cossues on les invitait à donner une représentation ; et souvent, pendant la tenue des Etats de la province, le gouverneur profitait de leur présence pour offrir des spectacles aux notabilités. Les provinciaux s'informaient auprès des acteurs des productions récentes des dramaturges parisiens ; les galantins venaient conter fleurette aux actrices, et plus d'une bourgeoise ou femme noble craignait pour son mari ou pour son fils.

Montaigne et plusieurs de ses contemporains avaient souhaité la construction d'édifices permanents, spécialement destinés aux spectacles ; mais la misère due aux guerres de religion empêcha la réalisation

[1] Cf. mon livre sur la *Tragédie religieuse en France, de 1514 à 1573.*

[2] Cf. mon article sur les *Ballets des Jésuites français (Revue des Cours et Conférences,* XXXVII, 2e série).

de ce vœu : quand la prospérité fut revenue, on n'y pensa pas davantage ; et les troupes se contentaient de louer temporairement des jeux de paume. Plus tard un certain nombre de ces jeux de paume furent exclusivement affectés aux représentations, et aménagés tant mal que bien en salles de spectacle.

Le public provincial n'avait pas le même goût que celui de la capitale : les pièces composées par les amateurs nous en ont déjà fourni la preuve. En particulier, il était moins soucieux des bienséances : la sainte Théodore de Corneille, qui était condamnée à être prostituée, ne le scandalisa point. Alors que les Parisiens s'étaient dégoûtés de la farce, les provinciaux la préféraient à la comédie.

A titre d'exemple, voici, en supprimant les épisodes légendaires, le *curriculum vitae* de Molière pendant ses quatorze années de vie provinciale. A partir de 1645 il fait partie de la troupe du duc d'Epernon, gouverneur de la Guyenne, et il accompagne ce haut fonctionnaire dans ses déplacements. En 1648, il joue à Nantes. L'année suivante, il joue à Toulouse ; le maire de Poitiers allègue «la misère du temps et la cherté des blés» pour lui déconseiller de venir donner des représentations dans cette ville. En 1650, on le rencontre à Narbonne et à Agen ; il perd son protecteur, le duc d'Epernon. Pendant l'hiver de 1650—51 il joue à Pézenas pendant la session des Etats de Languedoc, qui allouent à sa troupe 4000 livres. En 1651—53, elle est tantôt à Lyon, tantôt à Grenoble, tantôt à Vienne. En 1653, le prince de Conti, gouverneur du Languedoc, la prend à son service, et elle l'accompagne aux Etats tenus à Montpellier. En 1655—56, Molière et ses compagnons sont à Lyon, à Pézenas pour les Etats, à Narbonne, à Bordeaux. En 1657, ils sont à Béziers pour les Etats de Languedoc ; mais Conti, qui devient bigot, les renvoie. Ils voyagent alors dans le bassin du Rhône : à Lyon, en Avignon, à Grenoble, à Dijon ; puis ils passent la moitié de l'année 1658 à Rouen, où le vieux Corneille adresse des vers galants à une belle actrice de la troupe. De Rouen, ils reviennent enfin à Paris.

Au XVIIIe siècle,[1] le théâtre des villes de province perd presque toute son originalité ; il n'y a plus de confréries dramatiques ; la plupart des spectacles traditionnels tombent en désuétude ; les amateurs qui se divertissent à composer des pièces (le théâtre de salon et de château est à la mode) s'inspirent du théâtre parisien, et non plus d'œuvres archaïques ; dans la seconde moitié du siècle le théâtre scolaire périclite. Bref, le retard de la province diminue, et la vie dramatique est entretenue surtout par les acteurs professionnels.[2]

Leurs troupes ne sont plus ambulantes : dans chaque ville de quelque importance, un directeur de troupe a un contrat avec la municipalité pour l'exploitation d'un ancien jeu de paume aménagé en théâtre ; les membres de sa troupe restent plusieurs années dans la ville, avant d'aller chercher un contrat plus avantageux dans une autre ville de

[1] Cette division par siècles est un procédé commode d'exposition ; mais elle ne correspond pas à une réalité.

[2] Cf. le livre très neuf de Max Fuchs sur la *Vie théâtrale en province au XVIIIe siècle*, Paris 1933.

province, ou à Paris, ou à l'étranger, où les troupes de comédiens français sont très demandées. On construit enfin des théâtres, surtout pendant les quarante années qui ont précédé la Révolution ; quelques-uns subsistent encore aujourd'hui. Je ne m'attarderai pas sur les scandales causés en de nombreuses villes par un public turbulent et par des acteurs et des actrices dont la conduite laissait autant à désirer[1] que celle des actrices parisiennes. Grâce à ces troupes, le répertoire des Crébillon, des Voltaire, des Beaumarchais, etc..., se répandait assez vite en province.

Quant au théâtre rural, véritable poussière dramatique, il est encore plus ignoré que celui des villes de province. Nous ne connaissons, et encore par de brefs textes d'archives, que quelques centaines parmi les milliers de représentations qui, depuis la fin du Moyen Age, ont eu lieu dans les paroisses rurales. Presque aucun texte n'a subsisté : les manuscrits que l'on a retrouvés, sont dans un état pitoyable. Quelquefois les habitants d'un gros village représentaient une œuvre célèbre, par exemple le *Cid* en 1667 ou *Zaïre* peu avant la Révolution : mais le plus souvent, la pièce était composée par un lettré de village, maître d'école, curé, etc....; souvent la municipalité lui donnait une gratification.

La valeur littéraire de ces productions archaïques est nulle. Les nippes des acteurs bénévoles étaient hétéroclites, anachroniques et misérables ; le décor se composait de branches d'arbres, de draps, de torchons. Mais auteur, acteurs et public rivalisaient de zèle et de conviction; et dans quelques pièces, on entend l'Écho du sentiment populaire; il se manifeste principalement par des plaintes contre la taille et la gabelle, les «partisans» et maltôtiers.

Ce théâtre composé pour le peuple fut en butte aux attaques des Parlements et du haut clergé à cause de la façon naïve et grossière dont les sujets religieux y étaient traités. Depuis longtemps il a disparu de la plus grande partie de la France ; il s'était maintenu au XIXe siècle en Basse-Bretagne et jusqu'à nos jours dans les vallées basques, où il était protégé par l'éloignement et par la différence de langue ;[2] mais là aussi il est en train de mourir : la civilisation, en pénétrant partout, l'a tué, et le cinéma, avec ses films internationaux, l'a remplacé.

Je passe sur l'histoire du théâtre provincial au XIXe siècle, que je connais peu, et j'arrive à l'époque actuelle. Le bilan n'est pas brillant. Il n'existe plus de troupes fixes que dans les principales villes. Alors qu'il y a un siècle, ces troupes jouaient à la fois la comédie, le vaudeville, le drame et l'opéra, actuellement elles se cantonnent dans le théâtre chanté : l'opéra-comique, l'opérette, et quelquefois l'opéra (je ne parle

[1] Dans les registres de déclarations de filles-mères que j'ai pu consulter, on rencontre assez souvent des actrices et leurs servantes ; parmi leurs séducteurs figurent maints acteurs ou musiciens.

[2] Quand les érudits romantiques ont découvert le théâtre bas-breton, puis les pastorales basques, ils y ont vu de précieuses oeuvres autochtones ; mais en y regardant de plus près, on reconnut que c'étaient les descendants dégénérés des mystères français des XVe et XVIe siècles ! Voir les travaux de Hérelle sur le théâtre basque, et le livre de Le Braz sur le *Théâtre celtique* (1904).

pas des très grandes villes). Elles sont en proie à des difficultés financières, et luttent péniblement contre la concurrence du cinéma ; le théâtre radiophonique qui n'émeut guère l'auditeur, n'est pas encore, semble-t-il, un concurrent sérieux.

La sève créatrice est presque tarie.[1] Il n'y a pas de première en province, sauf pour les pièces dont aucun directeur de théâtre parisien n'a voulu. Quand dans la grande ville les acteurs chantent *Manon*, que dans la sous-préfecture le patronage joue l'*Asile de nuit*, et que dans la bourgade on fait passer un film américain, que reste-t-il d'autochtone dans ces divertissements? Rien. L'histoire du théâtre proprement provincial se termine, en somme par un constat de décès.

Mais le goût du théâtre est toujours aussi vif parmi les provinciaux. La disparition des troupes fixes de comédie et de drame a été compensée par la réapparition des troupes ambulantes : les «tournées Baret», qui sont la meilleure de ces troupes ambulantes, recommencent, en se servant du chemin de fer, les pérégrinations des comédiens du *Roman comique*. D'autre part, les gens de toutes conditions sont si heureux de monter sur les planches qu'il existe actuellement des centaines et des centaines de sociétés d'acteurs bénévoles, dont la valeur et la composition sont très diverses. Si les innombrables patronages et cercles scolaires, laïcs ou religieux, jouent des pièces simples, faciles, créées depuis longtemps, les groupements d'amateurs s'essaient souvent à représenter des pièces récentes, qui exigent de la part des acteurs un réel talent. Grâce à ces sociétés dramatiques, aux tournées Baret, et aux numéros de l'*Illustration théâtrale*, la partie la plus éclairée du public provincial connaît assez rapidement les succès de la capitale.

Cette esquisse sommaire et provisoire nous permet d'attirer l'attention sur quelques idées générales.

L'évolution du théâtre dépend plus que ne l'ont dit ses historiens, des contingences politiques et sociales.

M. Focillon, éminent historien de l'art, affirmait récemment que le temps s'écoulait plus lentement pour l'art paysan que l'art urbain. Cette idée s'applique à merveille au théâtre ; et l'on peut évoquer, à ce propos, le trottoir roulant qui circulait avec trois vitesses différentes à travers l'Exposition universelle de 1900 ! Jusqu'au XVIe siècle, le théâtre évolue avec le même mouvement à Paris dans les capitales des duchés et dans les grandes villes commerçantes. Mais à partir du début de XVIIe siècle, c'est Paris qui est en tête du mouvement ; c'est là que se formeront successivement la tragédie classique, la tragédie «voltairienne», le drame bourgeois, le drame romantique, etc... Dans les villes de province on suit le mouvement avec un retard assez considérable au XVIIe siècle, moindre dans les siècles suivants. Quant au théâtre rural, il a évolué très lentement jusqu'au moment où il est mort.

Les fêtes locales, annuelles ou non, souvent consacrées à un saint

[1] Mais n'oublions pas qu'une bonne partie de nos dramaturges «parisiens» sont nés en province et y ont passé leur jeunesse.

protecteur, ont exercé sur le théâtre provincial une influence conservatrice.

L'édit de 1548 et les édits suivants ont pu supprimer l'emploi du mot *mystère* dans la langue théâtrale ; ils n'ont pas empêché les provinciaux de jouer pendant longtemps des espèces de mystères. Chassées des villes par les progrès du Classicisme, ces pièces archaïques et hybrides ont résisté plus longtemps dans les campagnes ; elles ont persisté presque jusqu'à nos jours dans les vallées montagneuses et dans les régions de langue étrangère.

D'où cet axiome : la tradition dramatique subsiste d'autant plus longtemps que la localité est moins peuplée et plus éloignée des grands centres et des voies de communication.

Au XVIIe siècle, la province est restée beaucoup plus fidèle que Paris aux sujets religieux (cela ne veut pas dire qu'elle fût plus pieuse).

La fin du théâtre rural a été très accélérée depuis cinquante ou soixante-dix ans par le développement des chemins de fer et du tourisme, le service militaire pour tous, et l'invasion du cinéma.

(Rennes.) *Raymond Lebègue*

ON THE UNITY OF ART

Professor Herbert Dingle, in his *Science and Human Experience*, has declared that while the unity of science is far more important than the differences among its departments, which indeed are only temporary, it is very doubtful whether the various forms of art have enough in common for the term "art" to have much important application. It is possible that his first assertion would not be welcomed by all scientists, many biologists, for instance, not yet being ready to agree that their study is only a modified form of physics ; but however this may be. I think it can be shown that the various forms of art do possess a unity which is not without importance both for general esthetics and for the proper understanding of what each art really undertakes to do. The purpose of this paper is accordingly to present a brief account of what this unity is.

Every esthetic experience, when utilized for artistic purposes, is centered in a concrete work of art, existent in an equally specific medium. The definiteness and relative permanence of this embodiment fix the experience for contemplation in a way which would otherwise not be possible, and make it fully available for discussion only in this form, on which antecedent and surrounding circumstances may throw added light, but which they can never fully account for. Yet, since the work is not a purely passive transmitter of experience but also a distributer of it, and since both the experience from which it comes and that to which it is directed may vary indefinitely, there is abundant room for the observed differences of reception and interpretation which arouse so much disagreement. Moreover, the definite medium in which every work must take shape has its own limitations and capacities, which the work must employ for the conveying of its intention, becoming individual, and thereby able to arouse the esthetic reaction which is the end of its existence, precisely as it does so. Such seems to be the minimum statement of the requirements for any work of art.

The work of art, to perform properly its distributive function, must first be selective. This aspect begins in the approach to the original experience, the selection of which is partly involuntary (as determined by the particular portion of time and space which the artist occupies, and the contents which it offers to his attention) and partly voluntary (as determined by the discovery and eliciting of specific esthetic values in that experience). It continues with the choice of the particular medium,

and of a special process within the medium in cases where a choice of processes is offered. It ends, or may end, when all irrelevancies have been removed, and the intended effect has been realized with a minimum of disturbance or distortion.

Along with selection necessarily goes adaptation. The initial experience must be adapted to the dimensions of the form in which it is to be treated, such dimensions (as in painting, sculpture, and drama) often having an important influence on the ultimate result; and there must almost always be adaptation of the medium to its expressional capacities, according to the end in view, mere selection without adaptation may leave the full implications of the experience unexpressed, and the capacities of the medium untested; mere adaptation without fullness of experience may leave the effect hollow or unconvincing. Moreover, neither selection nor adaptation can be attained without steady guidance by the artist's intention; and the closer their co-operation, the greater the surety that the intended reaction will be compassed to the fullest extent.

It is accordingly apparent that the interposition of a work of art is indispensable to the full realization of the esthetic value inherent in the chosen experience, and that conditions must be rightly disposed both before and behind that work. An overplus of experience on one side, a lack of discrimination on the other, will blur the desired distribution. There may be, under the first head, a sheer excess of experience, unwieldy and unmanageable; or a confused, unsorted experience; or an experience not organized by the appropriate action of a dominant faculty. There may be, under the second head, either an absence of discrimination or a greater or less misdirection of it. Proper allowance for all these possibilities shows how easily divergences may arise, how easily the esthetic reaction may be hampered.

All the points thus far brought out seem applicable to any work of art whatever; but the marks of differentiation which allow the existence of individuality also begin to appear as we look along them toward the concrete cases. We can distinguish three great levels, each of which has kinships along itself, and likewise reveals changes as we pass from one level to another. There is, first, the level of organization — the distribution of the original experience according to the combination of faculties which the artist brings to bear on it, reflected in the orderly placing and correlation of parts in the work. There is, second, the level of construction, dependent on the physical qualities and limitations of the chosen medium, which more or less prescribe to the artist the space within which he must work, and which naturally vary from one medium to another. There is, third, the level of arrangement — that at which the artist is free to dispose things according to his own sense of fitness, adding, omitting, regrouping very much as he will. Organization shows the artist's mind at work on experience after his own inner nature, sometimes almost unconsciously; arrangement shows us the same mind in its free play, its instinctive taste or absence of taste; construction shows us the salutary coercion and restraint which material embodiment lays on too self-centered energy or on too capricious independence.

Along these levels likeness and diversity run their mingled course. In each art we can trace the workings of sense of fact, reason, and imagination, now almost clear, now fused ; between the different media we can trace similarities and differences of construction, in a way that tempts some theorists to the pursuit of unwarranted analogies, and makes others, too eager for a palpable unity, deny obvious distinctions ; and we can see how personality is both restrained and freed by the conditions amid which it finds itself ; the sense of deeper spiritual kinships sometimes makes havoc of more superficial criteria ; but the more outward and visible signs of difference have their own place also, and must not be disregarded. To imagine that the unity of art means a sheer reduction of diversity to uniformity is to fly in the face of evident facts ; but to think that any artistic manifestation can escape the basic conditions on which the existence of the entire esthetic field depends is in the long run equally absurd.

Thus we may safely affirm that every genuine work of art will display at least three essential traits. First, it will be embodied in a specific medium, the capacities of which it will bring out to a marked degree. Next, it will reflect the initial and inciting experience in an organized form, the complexity of which will correspond to the amount and the diversity of that experience. And lastly, it will be more or less prepared to be received into another experience, thereto excite a reaction expressing a heightened (and therefore mainly pleasurable) sense of the significance of the original experience. Within the field marked out by these three traits there is ample room for such matters as technical adequacy, organized continuity, pleasurableness, intensity, and any others which may be revealed as important in the shaping of esthetic values ; and on these three traits is founded the unity of art as a vital and truly explanatory concept. To seek it in less than these three is to fall short of entire comprehensiveness ; to seek it in more is to elevate subordinate principles to a rank which they do not deserve.

Two objections may be raised against this declaration of unity, one of them based on the alleged distinction between "fine" and "useful" art, the other on that between major and minor art. Though they have much in common, it is convenient to consider them separately. For the first, it is enough to say that the difference between the two forms is not one of the presence or absence of restrictions, but of the direction in which the restrictions work. In the "useful" arts the object is to comply with the requirements of the user ; in the "fine", to select the person capable of entering into and sharing the artist's purpose. In the first case the recipient chooses the work, in the second the work chooses the recipient. The necessity of regarding limits remains in both cases. He who demands that a knife or a cup shall fulfil certain requirements of specific utility is doing precisely what the material conditions of any so-called fine art exact of its practiser, save that the prescription is personal in the first case, impersonal in the second. The "craftsman" may be more obviously dependent on the material, or on the requirements of his patron, than is the "artist"; but the latter is no less strictly bound by what is physically possible in the medium he selects, and no

less unable to do in it what physical laws do not permit. In the "fine" arts the creative impulse is more self-directed, less immediately controlled by external conditions; but no new and refining influence has come into play which absolutely sunders the work of the artist from that of the craftsman. A sincere and spontaneous motive may always, by due observance of the qualities of a medium, rise to the esthetic level.

The distinction between major and minor art is found, on examination, to be largely a matter of tradition. It is true that we find, among the arts as a whole, a difference determined first of all by the kind and amount of experience required for any particular manifestation, and next by the intensity of the esthetic value elicited. If the experience is simple, or if only one aspect of a larger experience is brought out, or if the esthetic reaction is kept at the level of the simply and immediately pleasurable, we are likely to feel a certain limitation in the result. By virtue of this principle literature, painting, sculpture, and music have long ranked as major arts, although they have always included examples of a less intense sort, as such terms as *vers de société*, decorative painting, salon music, and the like indicate. But in such cases as jewelry, decorated pottery, and so on, practically the entire range of the art seems to be comprised within such effects, and consequently the term "minor" is held to be fairly applicable to them.

If this were all, it might seem that the difference was merely one of more or less rather than of kind, and hence not of great moment. Unfortunately, however, the terms have also been used to denote alleged superiorities which do not really stand analysis, and hence have confused the right estimation of values. It is argued, for instance, that a work belonging to one of the "nobler" arts thereby acquires a prescriptive right to approbation, instead of deriving its merit from its own nature, not from the class to which it belongs. If this argument is then strengthened by the supposedly greater dignity given to "arts" as opposed to "crafts", the result is the attempted justification of a vast amount of impotent or misdirected artistic endeavor, and the depreciation of the spirit of sound craftsmanship. To examine the bad effects of this on criticism and theory is not to our present purpose; the reader can probably think of sufficient instances. The real clue to a valid distinction in these matters lies in quite another direction.

In what sense can we fairly say that one work of art is "higher" than another? Only, it would seem in this : that the preferred work either embraces a wider scope of experience or expresses the significance of a particular experience with greater intensity. In either case, the true question seems rather one of concentration than of height, except in so far as the metaphor of height suggests a broader and more inclusive view. On the other hand, the metaphor of concentration justifies us in the frequent feeling that two works are akin in the kind or degree of intensity that they display, irrespective of their actual size, a feeling which is but the reverse of the fact that size and apparent effort are not true esthetic criteria. Thus it appears that the indiscriminate use of "higher" and "lower" as critical terms is more likely than not to be a source of confusion and a cloak for prejudices, and that their careful

use affords no ground for any discrimination among arts or works of art which would tend to disrupt the unity which we have previously affirmed.

It also appears that this unity is essential to the establishing of the entire range of esthetic values as a primary aspect of experience, incapable of being replaced or of being explained away in terms of something else. Art, in which certain of these values are made especially intense and permanent, therefore has its own function, which nothing else can discharge, and which will remain while experience as we know it remains. To quote with approval such a saying as Wagner's "if we had life, we should have needed no art" is to overshoot the mark. Art is no mere escape from the actual, no means to a merely shadowy satisfaction. It is neither the whole of experience nor a complete substitute for experience ; but it holds fast much that without it we should regretfully lose, and the retention itself is a source of delight. If we had life, in the sense of absolute experience, we should not need art ; but neither should we need science, or philosophy, or any of the other devices by which we seek to retain and unify our fragmentary and elusive experiences. But while we are as we are, our need of art will not be taken from us, nor shall we lack the means of satisfying it.

(Hingham Center, Massachusetts, U. S. A.)

Charles E. Whitmore

LITTÉRATURE UNIVERSELLE?

«... *Aucune oeuvre d'art n'a de signification universelle qui n'a d'abord une signification nationale ; n'a de signification nationale qui n'a d'abord une signification individuelle.*»

A. Gide : *Nouveaux Prétextes.*

Au IIe Congrès d'Histoire Littéraire, celui d'Amsterdam, destiné à mettre de l'ordre dans la division en périodes de la vie littéraire, le dessin banal des lignes «verticales» et «horizontales» vint de nouveau s'imposer à notre vue intérieure, tel un système de coordonnées. Il s'agissait, cette fois-ci, d'insister sur les «horizontales» reliant ce qui était commun à toutes les littératures à un certain moment donné ; d'établir des synchronismes caractéristiques, des *modes* assez fortes pour prendre le dessus sur les *courants*,[1] l'«adhésion» au milieu étranger empiétant sur la «cohésion» ou continuité historique à l'intérieur d'une littérature.

Derrière les généralisations représentées par le schème grossier et rigide, se cache, entre autres, la question éternelle : Y a-t-il ou non une littérature universelle ? Car la littérature universelle, c'est, en quelque sorte, la protectrice suprême des «horizontales» qui viennent embrouiller le jeu relativement simple des «verticales»; et les «horizontales» annoncent l'existence de forces internationales qui, de temps en temps, rapprochent les littératures nationales les unes des autres, comme un poing ferme et impérieux resserre, au moment décisif, les rênes lâches de la monture.

Cependant l'action manifeste de ces forces internationales n'implique pas nécessairement l'existence, entre les nations ou planant au-dessus des nations, d'une continuité organique pareille aux littératures nationales. Il n'est pas prouvé du tout, que les mouvements spirituels d'envergure mondiale tels que la réforme de Cluny ou l'influence aristotélique au moyen âge, l'humanisme et la renaissance, la préciosité et le romantisme, l'empiètement des sciences physiques et naturelles sur les belles-lettres, modes internationales réunissant, pour une durée plus ou moins longue, toutes les littératures qui comptent, aient eu, entre elles, des liens organiques comparables à ceux qui raffermissent, avec la dernière évidence, la solidité de la contexture d'une littérature

[1] Dans d'autres terminologies, «courant» peut désigner une ligne horizontale, un «courant du temps», «de l'époque».

nationale. En d'autres termes : l'existence d'une verticale universelle réunissant les horizontales internationales n'est pas démontrée. Alors même qu'on s'efforçait de mettre en lumière les «courants» spirituels ou littéraires dans les diverses littératures nationales, on ne s'avisait guère de les harmoniser entre eux, d'en faire un système qui se tient et qui se fait suite, à moins qu'on ne se plût à jouer à des structures fantaisistes telles que les périodes «mâles» et «femelles», gauloises ou précieuses, à un flux et reflux de vagues très artificielles.[1]

Le point de repère de toutes les recherches concernant la littérature universelle, ce sera l'examen du caractère *organique* ou anorganique des manifestations internationales ou supra-nationales dans l'histoire littéraire. Et hâtons-nous de déclarer dès maintenant qu'au seuil de telles recherches nous n'oserons point répondre d'aplomb à la question à peine posée. Notre tâche consistera à déblayer le terrain et à rendre praticables les principales routes susceptibles de conduire dans la proximité de notre problème.

Avant d'aborder cette tâche, rappelons les hésitations qui obscurcissent jusqu'à la définition de la littérature nationale. Pour les uns, elle existe par la *langue* seulement et la littérature française, par exemple, c'est la littérature en langue française. D'autres seraient plutôt enclins à limiter la littérature nationale à une *nation*, d'autres encore, à un *Etat*. La nation polonaise continue à exister même pendant le partage total de la Pologne et Mickiewicz appartient à la littérature polonaise alors que la nation polonaise n'est liée à aucun point du globe, à aucun Etat. D'un autre point de vue, une certaine partie plus ou moins essentielle des littératures nationales est écrite en latin, sans que l'emploi de cette langue extra-nationale éloigne cette partie de la production littéraire de l'âme nationale. Et cependant des discussions très intéressantes ont pu avoir lieu dans les réunions de la Commission d'Histoire Littéraire pour savoir si cette littérature latine moderne n'était pas à détacher de chacune des littératures nationales afin de constituer une littérature à part...

Nous sommes persuadés qu'un plus grand nombre d'exemples que tout le monde connaît mettrait bien vite en évidence l'inefficacité des limites géographiques ou politiques en matière de littérature nationale. La littérature hongroise n'a pu être démembrée avec le démembrement du territoire de la Hongrie ; elle remplit comme auparavant, sauf de grandes difficultés matérielles, l'aire idéale qu'elle avait remplie onze siècles durant ; et en dépit de circonstances tout particulièrement propres à compliquer la situation,[2] Calvin, Rousseau, Mme de Staël, Ed. Rod et bien d'autres Français habitant la Suisse romande, il serait difficile de les exclure de la littérature française.[3]

[1] Et la *Wellentheorie* elle-même n'établit entre les rythmes respectifs qui reviennent, qu'un enchaînement très extérieur, très sommaire, quantitatif plutôt que qualitatif.

[2] La Réforme qui marque de son cachet très net les esprits formés dans ces parages ; la construction différente de la société ; le paysage très particulier, etc.

[3] Sans qu'on doive les arracher pour cela à la littérature suisse. C'est un problème à part auquel nous ne toucherons pas ici : il mérite une étude à part. Nous y reviendrons à propos du *Panorama des Littératures de la Suisse* qui vient de paraître (Paris, Sagittaire).

Et même, pour beaucoup d'écrivains, la langue ne constitue pas non plus une condition indispensable de l'appartenance à la littérature nationale déterminée généralement par cette langue. Un Parnassien de troisième rang mais qui n'en a pas moins sa place marquée dans l'évolution de l'idée de la «littérature européenne», Thalès Bernard ne tarit pas d'éloges sur la littérature allemande qui, abstraction faite de sa mission nationale propre, sert d'intermédiaire entre les civilisations les plus diverses et fournit non seulement de colons mais aussi de poètes et d'écrivains de sang allemand aux littératures baltiques, de l'Europe centrale, etc.[1] En général, dans chaque littérature nationale, et souvent aux tournants décisifs, il se trouve des pionniers d'origine étrangère et parmi les apôtres qui ont «réveillé» telle nation assoupie, mis en branle telle terre «qui ne se mouvait pas», une place d'honneur est réservée aux nouveaux-venus qui, bien souvent, ne parlaient guère la langue des dormeurs et prêchaient en leur propre idiome le globe rebelle au mouvement.

Tout cela ne doit pas dépasser les limites de l'exception caractéristique. Cependant, ces exemples de littérature nationale plus ou moins indépendante de la langue nationale nous acheminent vers cette définition de la littérature nationale qui nous semble la plus courante sinon la plus complète : la littérature nationale doit être l'expression de l'âme nationale en ce que celle-ci a de stable, d'«éternel» aussi bien que dans ses changements essentiels auxquels elle tient.

Voilà ce qui assure à la littérature nationale ce caractère *organique* qui, selon l'opinion du profane, peut se passer de preuves. Elle semble organique, c'est-à-dire cohérent et vivant, parce qu'elle est l'expression de la *continuité* dans la vie de la nation — image de son passé, monument de sa grandeur, réceptacle de ses souvenirs — en même temps que l'instrument le plus efficace de toutes les *renaissances*, *modifications*, *réformes* dont elle a besoin pour subsister. Or, l'organisme nous présente avant tout le spectacle de son identité à travers les changements, et de son changement opérant son adaptation au milieu changeant.

Libre à un organisme personnel, à un être humain par exemple, de croître, de changer, de se renouveler, d'affirmer son identité marquée *en silence*, dans un mutisme impressionnant. Mais une nation, mais une collectivité ne sauraient se passer de la parole, fixée en précision et en beauté, — en littérature enfin, pour donner à sa croissance, à ses luttes, à sa persévérance une direction commune, une validité et une efficacité minima. La nation se révèle, la nation existe par sa littérature beaucoup plus encore que par sa langue : comment la littérature nationale ne serait-elle pas organique au plus haut point, le modèle idéal de l'organisme dans le plan de l'esprit?

Faisons un pas de plus qui peut paraître superflu au premier abord. La littérature nationale[2] nous semble avoir sa réalité plus réelle, être

[1] Voir nos articles sur Th. Bernard dans «Budapesti Szemle», année 1937 et dans «Irodalomtörténeti Közlemények», année 1938.

[2] «Il est possible d'imaginer un peuple sans littérature, un peuple sourd-muet pour ainsi dire, mais comment imaginer une parole qui ne soit pas l'expression de quelqu'un?» André Gide : *Nouveaux Prétextes*. Paris, Mercure de France, 16e éd. (1930), p. 73 et suiv.

un phénomène plus directement tangible, que la littérature considérée comme production individuelle d'hommes et de femmes doués pour écrire. Nous voulons dire par là que l'homme de génie, en ce qu'il a de plus original, de plus «sien», reste pour le chercheur un mystère beaucoup plus fermé que l'influence de ses prédecesseurs, de ses contemporains, de sa nation qu'il subit pour ainsi dire sous nos yeux. Ce qui ne veut pas dire que voilà la partie la plus essentielle de son apport, loin de là ! — En tout cas, il faut prendre toutes nos précautions avant d'adopter sans réfléchir la phrase célèbre d'un grand disciple de l'école critique dite positiviste : «La littérature, c'est la production d'un monsieur qui a devant lui une feuille de papier, une plume et un encrier.» Avec tout ce qu'il faut pour écrire, on a loin d'avoir à sa portée tout ce qu'il faut pour constituer la littérature.[1] Celle-ci ne saurait se passer du monsieur en question, mais le monsieur ne se passera pas non plus de la nation dont il fait partie alors même ou surtout alors qu'il en est le guide providentiel.

Où trouverions-nous une cohésion aussi évidente, aussi tenace dans le fluide qui remplit les espaces et qui pénètre de temps en temps les littératures nationales, corps solides et bien constitués? Ce qu'on appelle «littérature universelle» pourra-t-il jamais être autre chose que l'éther dans l'univers des lettres *(ad vocem* «république des lettres»), c'est-à-dire une sorte d'agent de transmission sans individualité propre?

Les expériences linguistiques ne sont pas de bon augure. La terminologie française, notamment, ne cesse de régimber contre les termes les plus généraux tels que «littérature mondiale» *(Weltliteratur)* ou «littérature universelle». Pour éviter le premier, trop pompeux, on lui substitue souvent «littérature européenne», non sans manquer à l'exactitude, puisque cette littérature européenne ne saurait plus ignorer la rivalité très prononcée des littératures américaines et asiatiques, pour le moins... On a aussi recours à «littérature comparée» dans les cas où il s'agit non de la production littéraire en général, mais de recherches relatives à plus d'une littérature nationale. *Allgemeine Literaturgeschichte* ou *Weltgeschichte der Literatur* donneraient en français quelque chose comme *Histoire universelle des littératures* ou *de la littérature*. L'épithète pourrait être supprimée dans la première formule (avec le génitif au pluriel), tandis qu'elle est essentielle dans la seconde formule où elle tient lieu du pluriel. Et derrière toutes ces oscillations de la terminologie, derrière la question même s'il faut mettre le singulier («de la littérature») ou le pluriel («des littératures»), il faut apercevoir l'incertitude de notre position vis-à-vis du problème central : «Y a-t-il ou non *une* littérature universelle?»

Car, s'il n'y en a pas, ou s'il est impossible d'en prouver l'existence «organique», on sera libre de se rabattre sur *les* littératures liées en gerbe et qui ont certainement des points de contact, des analogies, des

[1] Sans nous plonger ici dans le problème de la littérature «élément vital», nous nous permettons de renvoyer le lecteur à notre livre : *Défense et illustration de la Littérature*, Paris, Editions du Sagittaire, 1935.

secrets communs à elles toutes. Le public et une grande partie des spécialistes pousseront sans doute un gros soupir d'allègement en tournant le dos au problème ontologique de la littérature universelle et en reconnaissant la nécessité d'études préalables, de synthèses d'essai en grand nombre et réalisées par les érudits les plus complètement immunisés contre l'atteinte de la généralisation superficielle, — avant d'en venir à résoudre la question si tout ce qui est commun à tant de littératures constitue une littérature à part, une vie littéraire autonome.[1]

Quant à des liens entre les littératures nationales, qui en nierait l'existence, voire même l'importance? Il y a bien longtemps que les gouvernements et les inventeurs de programmes d'études, sentant plus ou moins vaguement des lacunes dans l'histoire littéraire bornée aux seuls faits de la littérature nationale, ont décidé de combler ces lacunes par l'introduction dans l'enseignement de faits éminents d'autres littératures, — de même que l'élite des lecteurs a pris l'habitude, depuis plus longtemps encore, de mêler à ses lectures nationales les traductions ou les textes dans l'original d'ouvrages remarquables ou curieux d'auteurs étrangers.

Les conséquences de ces mesures et l'ampleur de ces habitudes sont on ne peut plus variées. Dans la plupart des écoles où l'enseignement de la littérature nationale est assaisonnée de notions de littératures étrangères, on se borne à laisser émerger de la brume générale quelques sommets seulement et qu'on se contente de nommer sans penser à les escalader. Les noms de Molière, de Goethe, de Shakespeare, de Dante, de Cervantes, d'Ibsen, de Dostoïewski et de quelques autres encore percent cette brume de l'ignorance, couvrant tout ce qui sépare les paysages riants et bien connus de la littérature du pays d'avec les cimes à part qu'on vénère de loin et qui ne représentent qu'elles-mêmes. Molière, Goethe et les autres ne sont certainement pas la littérature française, la littérature allemande, et la majorité des écoles secondaires manquent de tout pour faire comprendre, à travers leur œuvre, l'esprit d'autres œuvres importantes appartenant à la même vie littéraire. A part le manuel magistral de M. Paul Van Tieghem et quelques autres ouvrages collectifs à l'usage du spécialiste plutôt que de l'école, on chercherait en vain des remèdes tout faits à cet état de choses.

«Aussi n'avons-nous pas l'intention d'approfondir ces quelques faits complémentaires que nous croyons utile d'ajouter à l'histoire de la littérature nationale» — objecteront les rédacteurs de programmes. «Nous ne nous sentons poussés vers la connaissance des littératures étrangères que par cette disproportion criante qui existe, à bon droit peut-être, entre les troisième et quatrième plans de notre littérature autochtone, sur lesquels nous prodiguons nos lumières, et ces géants incontestables des autres littératures, les Racine, les Schiller, les Ibsen, les Petőfi, que nous laissons dans l'ombre, faute de réflecteurs appropriés. Ce défaut de proportions nous gêne. En vain sommes-nous convaincus qu'une litté-

[1] Nous n'irons pas plus loin dans ce sens. Une seconde étude que nous ruminons tâchera de faire la critique des essais de synthèse de «littérature mondiale» susceptibles d'éclairer l'état des recherches sur l'existence d'une littérature universelle.

rature bien étudiée représente toutes les littératures et la Littérature ; ou que la littérature nationale est la forme naturelle de l'expression littéraire pour nous autres et pour nos enfants ; cela ne nous tranquillise pas tout à fait : nous avons dû comprendre, même de loin, la grandeur exceptionnelle de ces génies et l'originalité très prononcée de la nuance qu'ils représentent.[1] Et nous avons compris qu'il serait inconvenant de les ignorer et nous leur avons fait entrevoir, par la porte très légèrement entre-bâillée de nos salons, une sorte de popularité modeste dont ils pourraient jouir auprès de nous.»

Un autre système scolaire qui prévaut dans la très grande majorité des pays, impose à l'élève l'étude bien sommaire mais cohérente de *deux ou trois* littératures étrangères. Le choix de ces littératures ne dépend, hélas, que de circonstances extérieures : l'avantage qu'on a à connaître telle ou telle langue dans telle ou telle région de notre pays, à donner la préférence à l'espagnol dans le sud-ouest de la France et à l'anglais dans le nord.[2] Ceux qui s'en contentent se sont autorisés sans doute de l'analogie de la géométrie selon laquelle trois points ne faisant pas partie de la même droite déterminent le plan entier. Une littérature étudiée à fond, celle du pays, flanquée de deux littératures étrangères sommairement esquissées tiendrait lieu, selon cette théorie, de toutes les autres littératures.

Avant de procéder à la critique de l'enseignement scolaire de la littérature,[3] il convient encore de souligner que chacune de ces conceptions (1° la littérature nationale tient lieu de toutes les littératures ; 2° deux ou trois littératures tiennent lieu de toutes les autres) se base sur l'analogie du système représentatif, d'une part, et sur celle de l'histoire naturelle, d'autre part. En étudiant les inflorescences, on prendra le lierre comme type de l'ombelle simple et le fenouil comme représentant de l'ombelle composée. Désolés de n'avoir pas le temps de faire la connaissance de Corneille, nous nous persuadons qu'autant vaut ou presque, connaître Calderon ; et que c'est tout comme de se familiariser avec Novalis ou avec Wordsworth, avec Manzoni ou avec Balzac, exclusivement. Nous n'avons pas tenu à choisir les nuances les plus proches possibles, puisqu'il est de toute évidence que des procédés d'histoire naturelle ou de recrutement politique ne sauraient être appliqués, d'aucune manière, au domaine de l'esprit régi par les lois, pour la plupart inconnues, de la personnalité supérieure.

Cependant il y a une troisième brèche par laquelle les littératures étrangères peuvent s'insinuer dans l'enseignement secondaire. Dans plus d'un pays, l'enseignement des généralités relatives à la littérature, l'analyse systématique de la technique littéraire,[4] de la Stylistique, de

[1] Car ce qui recommande un fait à quiconque est en quête de connaissances représentatives est ou bien la *valeur* absolue du fait, ou bien sa *particularité*, la place spéciale qu'il occupe à un point du spectre solaire des phénomènes qu'on n'a guère étudié.

[2] Il en est de même du choix de l'anglais ou de l'allemand comme principales langues commerciales du monde dans les écoles professionnelles.

[3] Au seul point de vue qui nous intéresse ici.

[4] L'analyse technique *faite au hasard des textes* est une des tâches principales de tout enseignement littéraire. Nous n'en parlerons pas ici.

la Rhétorique, de la Poétique,[1] ne sont pas encore remplacés par l'analyse purement pratique des textes. Cette école théorique des notions et catégories littéraires prodigue les occasions de parler de toutes les littératures anciennes et modernes. L'étude des genres littéraires, par exemple, est illustrée par l'analyse de toutes les épopées, de la Kalevala, du Kalevipoeg et de la Frithjof-Saga aussi bien que de l'Iliade et des Lusiades ; à propos de la ballade, il doit y être question de la *Lénore* d'Uhland et des *Odes et ballades* de Hugo autant que des ballades écossaises et des chefs-d'œuvre de Jean Arany. Il en est de même de l'étude de la versification. Les troi systèmes de versification nous acculent, rien que pour établir une différence nette entre eux, devant la nécessité bienvenue de parler du vers métrique, basé sur l'alternance de syllabes longues et brèves, venue des Hellènes et n'existant, dans sa pureté, que dans la poésie hongroise des XVIIIe et XIXe siècles ; du vers fondé sur l'alternance de syllabes toniques et atones, prétexte de faire allusion à des poèmes anglais, allemands, italiens, etc. ; et, enfin, du vers dépendant du nombre des syllabes dont l'effet est renforcé par la mobilité plus ou moins libre de césures, et force nous sera de citer, à ce propos, des vers des classiques français, des trimètres de Victor Hugo, des vers libres plus récents, et ainsi de suite.

Nous pourrions multiplier les exemples qui témoignent tous de cette conception de l'enseignement de toutes les littératures que c'est moins l'histoire suivie de ces littératures qui a de l'intérêt pour l'homme instruit moyen, que les *types* et les *catégories* plus ou moins stables que l'histoire remplit peu à peu de vie et de vérité. Et nous serions bien injustes de protester contre cette préférence donnée au côté philosophique et systématique de notre discipline, le seul, à peu près, par où nous autres spécialistes de l'étude de la littérature, nous pouvons trouver prise sur la réalité littéraire, à moins que nous ne voulions limiter notre sphère d'activité à l'histoire de phénomènes historiques en connexion avec la littérature, tels que la vie d'un écrivain, l'ordre chronologique de ses ouvrages ou les vicissitudes d'une Académie.

Cependant, tout en ne protestant guère, nous n'en serons pas moins obligés de formuler des réserves. Les vingt dernières années de l'histoire littéraire nous ont montré le danger qui existe à arracher des faits historiques au courant de l'histoire, à séparer des eaux du temps toujours fuyant une ou deux vagues qui risqueront de perdre par là, avec leur rythme, leur limpidité et jusqu'à leur raison d'être. En vain citerons-nous dans nos manuels de poétique, à des endroits épars, tantôt tous les tragiques grecs, tantôt les poètes lyriques, tantôt Hésiode et Homère, ici les historiens, là les fabulistes : tout cela aura, malgré sa richesse relative, un aspect de mort et d'incohérence, la pâleur de l'anémie due au manque de circulation ininterrompue, quelque chose du muséum où les espèces se trouvent rangées dans un ordre logique et par cela même artificiel. La *vie littéraire* leur manque, le sérum indispensable où peuvent se mouvoir les globules rouges et les globules blancs, les protagonistes de la circulation littéraire.

[1] Titres de disciplines et de manuels, — héritage aristotélique qu'il serait temps de mettre au point.

Personne n'ignore l'impossibilité pratique de faire aux enfants de dix à dix-huit ans des cours complets sur la vie littéraire dans tous les pays. Plus encore que le temps, les recherches scientifiques préparatoires font défaut. Si nous avons rappelé aux partisans de l'enseignement littéraire théorique la déformation du tableau dû à l'incohérence et à l'*ahistorisme* de leur procédé, c'est uniquement pour nous acheminer vers des solutions moins incomplètes de notre problème.

*

Déjà, à plus d'une reprise, nous étions forcé d'avouer le manque de travaux scientifiques préalables dans presque tout le domaine qui nous intéresse. Tel n'est pas le cas, heureusement, lorsqu'il s'agit de travaux de détail d'ordre comparatif. Telle époque de l'histoire de l'humanité a obligé les chercheurs à reconnaître d'emblée et à étudier de plus près les liens, bien solides alors, qui réunissaient les civilisations nationales. Le recherche des *motifs* (sujets ou éléments de sujets) du conte de fées au moyen âge a donné à la thématologie (le mot est de M. Van Tieghem) un élan et une autorité durables. La comparaison de telle épopée avec ses modèles parle on ne peut plus éloquemment de la dépendance, — de l'*inter-dépendance* des littératures, contemporaines ou appartenant à des époques souvent fort éloignées l'une de l'autre. On s'obstinerait en vain à résoudre les problèmes de telle littérature nationale au dix-huitième siècle en fermant les yeux sur l'effort titanesque des grands hommes de cette époque pour jeter des ponts entre les nations civilisées. Cet effort change de direction mais non d'intensité aux premiers temps du romantisme, à la fois profondément national et largement international. Cette fois-ci, il faut ajouter aux thèmes communs, aux motifs «errants» le désir de propager des idées et la soif de plaisirs variés. On ne parle pas impunément de «*commerce* des idées» : l'échange des biens, soit matériels, soit spirituels ou sentimentaux, ne cessera de hanter les imaginations. Les croisés revenant de l'Orient n'en importent-ils pas les rêves et les contes en même temps que les tissus et les épices? Le romantisme national ne saurait renoncer aux conquêtes faites par d'autres romantismes dans le domaine du cœur, de la fantaisie, de l'intensité, de l'originalité.

Il y a certes des différences entre la civilisation médiévale, internationale par définition, c'est-à-dire par sa conception de la vie et par son instrument : le latin,[1] et le siècle des lumières qui tâche de relier en faisceau des verges provenant d'arbustes très différents et qui, tout en agissant d'après un programme de propagande mondiale ou humaine, doit tenir compte de la divergence des génies nationaux et de la puissance des langues nationales. Mais à toutes les époques on cherche systématiquement ce qui peut «élargir notre horizon», compléter ce qui est nôtre

[1] Outre l'universalité de l'Eglise et de son latin, un autre fait, moins bien observé, explique l'homogénéité relative de cette civilisation : c'est son étendue relativement étroite (peu d'écrivains, peu d'ouvrages), l'unité relative du sol qui la produit (couvents, chapitres, etc.) et la contexture simple et sans prétention de la production au point de vue technique (sujets, caractères et types, style et forme, etc.).

par ce qui est autre ; on fréquente les universités de Bologne et de Paris, puis de Cracovie et de Wittenberg ; on entreprend de longs voyages d'éducation et on s'abonne à des périodiques étrangers ; on compare les mœurs des pays où l'on vit ou que l'on traverse. L'atmosphère qui entoure et pénètre l'homme le plus sédentaire n'est jamais absolument immobile : il y tourbillonne des germes venus souvent de très loin, des thèmes, des idées, des velléités, des visions, — des lambeaux de soie colorée qui pourront devenir, grâce à l'homme assis paisiblement sur le seuil de sa porte, l'œil fixé sur l'horizon du ciel natal, un étendard ou une tunique de Nessus... Une tunique de Nessus évoquant l'expression la plus pure des souffrances les plus individuelles, les plus nationales ; un tricolore dont les patriotes avaient besoin Dieu sait depuis combien de temps déjà? Au début du dix-neuvième siècle, les grands poètes qui s'efforcent de tirer la Hongrie de sa torpeur causée par les pertes de sang des siècles précédents, sucent le vieux lait à demi caillé des classiques scolaires, Horace, Juvénal, Cicéron, Virgile, Caton, pour transformer cette nourriture prétendue banale et internationale s'il en fut jamais, en un sang riche, ardent, triomphal. La fougue si moderne d'un Daniel Berzsenyi emprunte son rythme parfait moins à Bürger et à Chénier qu'au type idéalisé du vrai Romain, et Vörösmarty, romantique pur sang, choisit pour ses poèmes épiques si fortement rattachés à leur époque et au patriotisme moderne, l'hexamètre à la grecque.

L'histoire littéraire se heurtait à ces influences souvent miraculeuses presque partout où un phénomène de la vie littéraire ne s'expliquait pas sans reste par les phénomènes antérieurs de la continuité littéraire autochtone. Abstraction faite du moyen âge où l'élite lettrée avait devant les yeux un nombre très varié de textes extra-temporels faisant autorité, Aristote et saint Augustin, Virgile et saint Thomas d'Aquin, des auteurs appartenant à des époques et à des nations d'une variété déconcertante, — il y a le seizième siècle avec son souverain mépris du moyen âge, c'est-à-dire favorisant une rupture avec le passé, une brisure dans la continuité historique. Heureusement ni le moyen âge ni, surtout, le seizième siècle n'est parvenu à mettre en pratique ses principes ahistoriques ; ceux-ci ne manquèrent pas, toutefois, à faciliter de triomphes partiels des «horizontales» sur les «verticales» et les lettrés de tous les pays prirent l'habitude de tenir compte des faits littéraires de l'étranger aussi bien que du passé de leur propre histoire littéraire.

L'«horizontale» n'exprime pas exactement leur vision de la vie littéraire. Si Ronsard dédaigne le moyen âge français, ce n'est pas en faveur du quattrocento ou du cinquecento italiens, mais surtout en comparaison avec les anciens. Ce n'est pas l'influence étrangère *contemporaine* qui l'écarte de la route de Charles d'Orléans et de Villon, mais l'influence étrangère de très ancienne date et planant, pour ainsi dire, au-dessus de l'histoire.

Au XVIIe et au XVIIIe siècle la littérature française jouit d'une autorité légèrement semblable à celle de la littérature gréco-latine : on la lit dans l'original ; dans les cours étrangères on en suit avec une attention empressée toutes les péripéties. Cependant son influence *directe* ne touche qu'une élite, et son influence indirecte, très intense, est contre-

balancée ou nuancée par la littérature nationale en pleine vigueur. Il ne saurait plus y avoir une littérature internationale unique, et nous nous demandons s'il pouvait jamais y en avoir une : le moyen âge même a, à côté de sa littérature en latin, des littératures nationales et même régionales, et la langue latine n'empêchait pas la littérature dont elle était porteur de se partager, de se spécialiser, de se nationaliser suivant la nationalité des auteurs et des publics.

L'universalité de la littérature française à cette époque ne retardait guère la reconnaissance de la multiplicité des littératures. La fin du XVIIe siècle et le commencement du XVIIIe, c'est la grande époque des «portraits nationaux»[1] comparés ; puis arrive l'époque de Herder et du folklore naissant. La tour de Babel des espérances de cosmopolitisme littéraire s'écroule définitivement : les littératures nationales s'aperçoivent de leur personnalité distincte et de leur passé précieux. Cependant au moment où les constructeurs de la tour commencent à ne plus s'entendre, ils comprennent la nécessité de s'observer de plus près les uns les autres, de s'étudier et d'apprendre des langues étrangères. La réforme de Herder et de Rousseau ne sert pas seulement l'Allemagne et la France en les invitant à se replier sur elles-mêmes, sur leur passé respectif et leur fonds populaire : Herder traduit le *Romancéro* du Cid et Rousseau envoie au village, près du paysan «sacré» tous les poètes préromantiques de tous les pays.

Cercle vicieux ou cercle magique : plus on connaît de littératures étrangères, plus on comprend le caractère spécifique de la littérature nationale ; plus on approfondit la connaissance et la compréhension de celle-ci, plus on a envie d'élargir l'horizon qui lui sert d'arrière-fond. Le globe-trotter connaît les nostalgies les plus douces et les plus cuisantes du pays natal ; l'homme sédentaire sait faire les rêves les plus obstinés de pays lointains et de chimériques voyages.

L'influence des littératures étrangères est loin d'avoir une consistance régulière et stable. C'est tantôt l'emprise d'un sujet isolé, se manifestant d'une littérature unique à une autre littérature ; tantôt le déferlage d'idées ou de velléités irrésistibles qui viennent d'on ne sait où pour se briser contre tous les rivages. L'inter-dépendance de deux littératures en deux pays voisins est contre-balancée par des influences régulières d'une littérature sur une autre à des points très éloignés du globe. Il y a des influences normales : l'emprise de la civilisation latine sur tant de peuples non-latins de la France, de l'Italie, de l'Espagne actuelles. Mais il y a aussi des influences compensatrices : afin de résister à la pression naturelle mais dangereuse d'une civilisation trop proche, on a recours, sans s'en rendre compte, à une civilisation venant de plus loin et par cela même inoffensive. Tantôt on peut parler d'une action générale d'un faisceau de littératures importantes ; tantôt du reflet vague ou isolé d'un phénomène unique d'une seule littérature.

Voilà ce qui doit nous mettre sur nos gardes contre toute généralisation hâtive concernant les courants internationaux et les influences

[1] Cf. J. Hankiss : *Les portraits nationaux et leur représentation.* «Revue de Synthèse», année 1932, et, avec un texte plus complet, dans les Mélanges Leffler (titre provisoire), sous presse.

d'outre-monts et d'outre-mer. Les comparatistes d'avant-guerre préféraient entasser sous des rubriques très générales les témoignages de contacts, d'influences, de souvenirs et de rencontres fortuites pêle-mêle, sans distinction, se contentant tout au plus d'une évaluation quantitative des analogies. Que de thèses et d'articles mettant une vague hypothèse, un calcul de probabilités philologiques au même rang qu'une traduction en toutes lettres ou l'aveu enthousiaste d'un prosélyte? Que de tentatives d'attribuer à l'influence personnelle de tel ou tel poète la poésie des tombeaux, propre à tout le préromantisme, de ramener toute manifestation du sentiment de la nature à Rousseau, de faire dépendre tout p ème philosophique de Goethe ou de Byron ! Que d'ignorance, de frivolité superficielle dans les rapprochements de détail[1], que de manque d'envergure, d'ampleur, de largeur de vues dans la reconnaissance des grandes lignes directrices, aussi certaines que difficiles à saisir !

En lisant telle étude de littérature comparée on se demande si la constatation de liens accidentels entre des phénomènes appartenant à deux littératures différentes suffit pour justifier[2] tant de recherches et pour exiger de nous autres lecteurs tant de patience. Gardons-nous de répondre comme nous en aurions envie, à une question aussi facile en apparence. L'école dite positiviste ne connaissait guère de tâche plus centrale sinon plus belle, que la révélation de rapports inconnus, la construction de ponts jetés entre deux faits, sans tenir compte de l'importance de ces rapports, et de la nécessité ou de l'inutilité de ces ponts. Dans les rêves du savant moyen appartenant à cette école, le but suprême, c'était une immense mosaïque dont le sens ne se révélera complètement qu'au moment où le dernier des chercheurs y posera la dernière pièce. Ils répondraient à notre question par l'affirmative.

Y répondre par la négative équivaut à la reconnaissance d'un devoir supplémentaire, souvent bien dur à remplir : non contente de révéler des liens entre deux littératures,[3] l'histoire littéraire les éclairera par une lumière jaillissant d'une source stable et d'un intérêt général, — ou, pour le moins, leur trouvera un «décor» pour les faire valoir, pour leur donner une raison d'être. Nous ne supprimerons pas le terme de «décor» qui vient d'échapper à notre plume : son trop de pittoresque nous

[1] Attributions erronées, presque toujours au profit des chefs de file qui bénéficient de cette ignorance et conquièrent dans l'opinion des profanes tout ce qui appartient à leurs collègues moins heureux ou moins doués. On dirait les protagonistes de la légende épique auxquels on attribue inévitablement les faits et gestes accomplis par leurs pères, par leurs enfants, par leurs homonymes. Et cependant, telle de ces attributions n'est pas moins «vraie» ou plus fallacieuse que notre procédé même d'écrire de l'histoire, d'idéaliser, de construire des types, d'arrondir, d'organiser, d'arranger nos matériaux. Shakespeare n'a peut-être pas inspiré tous ceux qui passent pour être ses tributaires ; mais n'est-il pas la Source, abondante parmi toutes et symbole même de cette abondance?

[2] Nous ne parlons pas ici de la justification subjective de toute recherche, de la curiosité, — justification tout d'une pièce et sans appel.

[3] Nous reconnaissons volontiers que le premier devoir qui est souvent le principal, reste tel quel : il faut trouver des faits et des rapports, rien que pour avoir des points de départ, des prétextes de partir.

rappelle qu'il y a bien des études d'histoire littéraire qui ont toute la beauté et toute la frivolité des coulisses de théâtre.

On n'a jamais ignoré que Racine a voulu imiter, dans *Les Plaideurs*, une comédie d'Aristophane, à la bonne heure ! Mais dès qu'un connaisseur ingénieux du XVII[e] siècle eut réussi à mettre en parallèle le texte de cette comédie aristophanesque avec le *Roman bourgeois*, de Furetière, force lui fut d'entourer son sujet de l'atmosphère si spéciale de la place Maubert au milieu de XVII[e] siècle et de la réalité judiciaire de la même époque, — de montrer que l'imitation la plus classique d'un vrai classique du V[e] siècle avant Jésus-Christ ne saurait empêcher un auteur de génie très classique d'être de son époque, d'observer et de faire valoir ses observations jusqu'à travers les fissures les plus imperceptibles de phrases empruntées à son texte grec.

De là, en ces dernières années, l'importance capitale attribuée au mouvement des idées, à la vie des sociétés secrètes et des ordres religieux, aux empreintes de la mode la plus futile sur les grands chefs-d'œuvre planant au-dessus des temps : le décor empiète sur la pièce de théâtre, le régisseur, sur l'acteur. Mais à qui aime bien saisir les caractères d'un processus de la vie intellectuelle, d'une œuvre ou d'une collectivité, l'excès même doit faire plaisir puisqu'il l'aide à distinguer, sans possibilité d'erreur, la forme simple qu'il distinguerait peut-être moins facilement sans l'exagération du dessinateur. Les *structures* ingénieuses, les tableaux synthétiques d'époques entières, les admirables efforts de la typologie ont leur avantage même quand on commence par les réduire à des proportions bien modestes.

Or, la très grande majorité des *structures* ou reconstructions synthétiques qu'ont produites les vingt dernières années, ont des piles portant les voûtes de pont, dans plus d'une littérature. C'est que toute construction d'esprit digne de ce nom a des fondations relativement larges ; elle est à cheval soit sur plusieurs époques (évolution d'un type, d'un genre), soit sur plusieurs pays ou civilisations. On peut se demander si c'est la connaissance des littératures étrangères qui a mis à la mode les synthèses et les structures ou si, au contraire, c'est le goût de telles constructions qui a rendu inévitable la recherche de points de repère plus éloignés les uns des autres et permettant des conclusions plus générales.

Parmi les structures les moins fantaisistes et les moins aériennes, citons la formation de groupes de littératures tantôt basée sur un rapprochement politique ou géographique (littérature suisse, littératures de l'Amérique du sud,[1] tantôt sur une parenté de race (littératures germaniques) ou sur l'influence durable d'une civilisation fixée en littérature (littératures latines). La formation de tels groupes obéit à des principes très variés et aboutit à des résultats souvent très précieux. Nous avons entre les mains le prospectus d'un ouvrage consacré au théâtre des pays nordiques qui, écrit par un savant finlandais, embrasse

[1] Deux exemples représentant deux nuances très prononcées : le premier, la recherche et la mise en évidence des traits communs aux trois ou quatre littératures reliées par une conscience nationale unique ; le second, la communauté d'inspiration se faisant valoir à travers tout un continent partagé par de nombreuses frontières politiques et même par quelques frontières de langues.

non seulement les pays scandinaves ayant toujours formé une espèce d'unité naturelle, mais aussi les deux Etats finno-ougriens : la Finlande et l'Esthonie, enfin, la Lettonie et la Lithuanie. Groupement nouveau, à coup sûr, qui promet, par cela même, des expériences et des enseignements nouveaux.[1] Est-ce un *régionalisme* européen en train de déployer ses ailes qui transpose sur une grande échelle ce que le régionalisme a donné de leçons à l'intérieur de tel ou tel pays, de Taine à Barrès et de Grimm à M. Nadler? Nous sommes bien loin de la «littérature du nord» de Mme de Staël qui, elle aussi, a extorqué à une comparaison hâtive de plusieurs littératures, des conclusions d'ordre général et des structures pleines d'intérêt. Et l'on ne cessera jamais de chercher des plates-formes et des ponts transbordeurs, non pas pour procéder à la tentative absurde de fondre en une littérature «humaine», unie et banale, les littératures nationales, mais pour garantir, grâce aux nombreux points de vue originaux, la validité générale de ses observations et constructions d'esprit.

*

Tâchons de saisir, d'une oreille attentive, le leitmotiv du grouillement de la vie littéraire dans cette foire internationale, — grouillement dont nous nous sommes gardé de réglementer le rythme et l'abondance naturels.

I. *Problème ontologique.* Nous avons laissé ouverte cette question, nécessitant des recherches à part sur le caractère organique ou non de la littérature universelle. La solution de cette question ne saurait donner plus d'importance pratique qu'elles n'en ont déjà, aux recherches concernant les rapports mutuels ou unilatéraux des littératures nationales.

II. *Problème constructif.* Pour plus d'une raison dont nous venons d'éclairer les plus essentielles, on tient compte des liens internationaux qui existent entre deux ou plusieurs littératures et on se sent attiré vers une vue générale des littératures réunies, vers une construction basée sur un nombre de plus en plus grand de pilots de provenance de plus en plus variée.

Voici les principales de ces constructions ayant des fonctions différentes selon la conception théorique qui est à leur base :

A) *Histoire parallèle des littératures.* Au degré inférieur de l'échelle nous trouvons le recueil factice d'histoires littéraires nationales, groupées ou non d'après un principe plus ou moins artificiel. Ce sont des ouvrages à part, écrits par autant de spécialistes qu'il y a de littératures, et réunis en volumes sans qu'il y ait entre eux de commun que la même reliure d'éditeur ou, tout au plus, la même éducation méthodique des auteurs appartenant à la même génération. A un degré plus élevé, il y a l'histoire universelle des littératures avec une forte tendance à insister sur le parallèle, sur la comparaison, sur les coïncidences. Le premier ressemble à une grille formée de barreaux verticaux ou, plutôt, d'arbres plantés en forme de haie vive ; le second montre un dessin plus compliqué de ferrures avec des motifs où dominent les lignes verticales, reliées entre elles par force lignes horizontales.

[1] Fr. Ege : *Das Theater der nordischen Länder.* Amsterdam, Tiefland, 1938.

B) *Histoire des relations entre littératures.* En montant plus haut encore, nous voyons les horizontales se renforcer, aspirer à l'hégémonie qui ne leur est pas due. Deux types d'histoire littéraire suffiront pour caractériser cette catégorie. D'une part, voici l'histoire universelle des littératures où, suivant un plan prémédité, on met en relief les influences et les adoptions : c'est comme l'histoire du trafic intellectuel dans les cinq parties du monde, — trafic des idées, des formes d'art, des sujets, des styles, selon le goût de l'auteur et selon sa position doctrinaire vis-à-vis de la littérature. D'autre part, voici l'histoire née sous la constellation de la Période, l'histoire arrangée par un auteur subissant l'obsession des «couches horizontales», ne voyant dans l'immense richesse de faits et de phénomènes de la vie littéraire de tous les pays qu'une occasion de simplifier en classant. Ce classement des faits repose sur un système d'analogies reliant les phénomènes souvent très hétérogènes (p. ex. littérature, architecture, manière de vie, institutions sociales, conceptions religieuses) d'une époque.[1] Les points essentiels de ce système historique, ce sont la Césure — l'évidence de la fin d'une période, d'un style, d'une civilisation — et l'Apogée — consistance et importance des quelques traits caractéristiques que le constructeur désire nous faire accepter comme clefs de voûte naturelles de sa construction. Telle césure a l'approbation de tout le monde et la littérature gréco-latine nous semble aujourd'hui sensiblement différente de celle du moyen âge. D'autres césures (fin du moyen âge, fin de la guerre mondiale) ont pour elles une majorité assez importante de spécialistes ; quant aux autres, le IIe Congrès d'histoire littéraire nous les a montrées flottantes et incertaines au plus haut point. Quant aux points d'apogée, leur «succès» dépend de l'habileté de celui qui les élève au-dessus des autres points, en même temps que de la concordance de la courbe qu'ils déterminent avec d'autres courbes historiques. C'est pourquoi il fut beaucoup plus aisé de faire adopter la période «ogivale» ou «gothique» qui est, en d'autres termes, la seconde partie du moyen âge, que la période «baroque» qui ne correspond à aucune période de l'histoire politique.[2]

C) *Évolution des littératures.* L'idée de l'*évolution*, empruntée d'abord à la biologie mais confondue de très bonne heure avec celle du progrès, idée philosophique et historique, vint donner à l'histoire des littératures un essor nouveau. Fait curieux : quand on parle de progrès, et que ce soit au dix-huitième siècle ou au début du vingtième, on pense à l'humanité entière et non à telle ou telle nation. Lorsque Bossuet veut montrer l'action de la volonté divine dans l'histoire, il embrasse

[1] Époque souvent bien étendue. L'époque du baroque, par exemple, irait des guerres de religion jusqu'à la Révolution Française et au-delà, et elle comprendrait Descartes...

[2] D'autre part, le style ogival se prête plus aisément à des applications analogiques : il est beaucoup plus net dans son système, se révèle surtout par l'architecture, l'art le plus géométrique de tous, et il n'a pas, à son temps, de rival capable d'embrouiller la division en périodes. Le baroque, par contre, n'a pas de cachet universellement reconnu ; il ne se borne pas principalement à un art unique et il n'a guère longtemps le monopole des styles et des âmes.

d'un regard unique tout le genre humain.[1] L'évolution des genres littéraires, l'évolution des idées peut être étudiée, à la rigueur, à l'intérieur d'une seule littérature,[2] mais on saisit bien vite les inconvénients d'un tel procédé. C'est une entreprise beaucoup plus hasardeuse de mener à bonne fin l'étude de l'évolution des littératures, d'y marquer des progrès : on court le risque non seulement de se permettre les pires déformations des faits, mais aussi de tomber dans les pièges les plus grossiers du parti pris et de l'idée fixe. Car on ne parle généralement d'évolution ou de progrès sans avoir devant les yeux un ou deux critériums de développement dans le sens d'un idéal, et ces critériums ne suffisent jamais pour expliquer les phénomènes si complexes de la vie. Les histoires universelles de la Littérature les plus agréables à lire puisque les plus simples en apparence et qui expliquent l'histoire de l'esprit humain révélé dans les littératures à un point de vue unique, comme la marche de l'humanité vers un idéal particulier, ne nous montrent malheureusement pas grand'chose de la littérature elle-même, leur idéal étant pour la plupart un idéal social, politique ou, tout au plus, une conception esthétique.

D) L'histoire proprement dite est déjà reléguée au second plan dans la catégorie évolutionniste. Cependant l'étude des littératures peut parvenir à une indépendance plus marquée encore de l'histoire lorsqu'elle a pour but de ramasser des matériaux et de trouver des points de vue facilitant les recherches sur la Littérature prise en elle-même. Ne craignons pas de faire par là des littératures un recueil d'exemples à l'usage des théoriciens nés ; ne craignons pas de faire tort à l'histoire en nous élevant à une hauteur où il nous sera permis d'embrasser du regard des régions plus étendues. Ces exemples, nous ne cesserons de les voir avec nos anciens yeux d'investigateurs des rapports historiques ; et l'histoire bénéficiera, dès notre retour sur la terre, de l'élargissement de nos horizons. La littérature est avant tout un fait humain ; c'est pour nous une question vitale de l'esprit humain que de l'éclairer de tous les côtés. Nous ignorons encore s'il y a ou non une Littérature universelle, mais nous ne saurions nier l'existence de la Littérature, née partout des mêmes besoins, alimentée par les mêmes instincts et fonctionnant, au dedans de toutes les littératures, suivant les mêmes règles divines et humaines. C'est pourquoi la Littérature ne pourra jamais être opposée à la littérature nationale dont elle est la condition primordiale, la trame essentielle, et non la rivale ou l'adversaire.

E) Enfin, il y a le *profil des sommets*. La stratification — évolution des idées ou des formes, prédominance ou disparition des courants — n'est pas tout. Il y a les sommets qui, vue à une certaine distance et exposés à une certaine lumière, se font suite : une ligne sinueuse et lumineuse au-dessous de laquelle l'œil ne distingue plus les montagnes différentes qui les portent. En d'autres termes : on peut aussi écrire

[1] Ou les nations qu'il considère comme les plus essentielles.

[2] L'inventeur de l'*évolution* littéraire, Ferdinand Brunetière, s'est borné à la littérature française.

l'histoire de toutes les littératures en groupant les faits autour des sommets : les auteurs de génie et les époques de floraison qui comptent avant tout, le siècle de Louis XIV avec ses galeries de grands hommes, puis Weimar avec ses géants ; après le romantisme avec son Byron, son Manzoni, son Victor Hugo, céder le premier plan aux grands classiques hongrois, de Petőfi à Madách, puis aux Russes, ensuite aux Scandinaves... Ce serait l'histoire des chefs-d'œuvre et des élans décisifs, mais non séparés de la vie littéraire et des ambiances qui se meuvent à leur tour...[1]

Histoire des sommets, jeu des parallèles, recherche des stratifications, tracé des ponts-et-chaussées de la littérature, structures idéologiques et esthétiques, — points de vue scolaires, scientifiques, humains : tout cela ne nous flatte pas de l'espérance de solutions prochaines. Heureusement : les tâches que nous propose notre discipline n'en deviendront que plus variées et plus passionnantes.

(Debrecen.) *Jean Hankiss*

[1] Nous avons écarté exprès les études de détail qui, sans arriver aux dimensions d'une histoire des littératures, n'en appartiennent pas moins à l'histoire universelle qui nous occupe. Elles existent et quant à la qualité, elles sont très supérieures aux manuels «complets» des littératures.

LA COMMISSION

APERÇU HISTORIQUE

La Commission internationale d'Histoire littéraire moderne fut fondée à Oslo, en août 1928, par quelques-uns des historiens de la littérature qui s'y étaient réunis à l'occasion du VI[e] Congrès internationale des Sciences Historiques. Ce fut la première reprise plus importante des liens inévitables qui doivent exister entre les historiens des divers pays, et qu'avait rompus la guerre mondiale. L'histoire littéraire y formait une section à part : signe des temps nouveaux où la conception de l'Histoire se présente singulièrement élargie, en plein épanouissement. Les travaux de la section ne manquaient pas d'intérêt, mais ils étaient forcément éparpillés quant à leur sujet, et trop peu nombreux quand on tient compte des tâches qui semblaient exiger la collaboration de tous les spécialistes. Le rythme imposant qu'avaient imprimé à l'activité des historiens «proprement dits» leur excellent secrétaire général, M. Michel Lhéritier et les membres des bureaux nationaux, se montra contagieux : les historiens de la littérature ne demandèrent pas mieux que d'imiter leur exemple. Les réunions de la section faisaient déjà entrevoir la nécessité de tel ou tel travail en commun ; des pourparlers amicaux contribuèrent à faire prendre forme à la future collaboration et amenèrent la fondation d'une Commission, entièrement autonome, mais continuant, pour des raisons scientifiques et pratiques, une «symbiose» cordiale avec le Comité des Sciences Historiques. Ont participé à la fondation du Comité : MM. Paul Van Tieghem, Władisław Folkierski, Jean Hankiss Zygmunt Zaleski, S. B. Liljegren, et un jeune professeur américain mort bientôt après.

Le premier Bureau de la Commission se constitua comme suit :

Président : M. Fernand *Baldensperger*.
Vice-Présidents : MM. R. S. *Crane*, A. *Farinelli*, S. B. *Liljegren*.
Secrétaire Général : M. Paul *Van Tieghem*.
Quelques années plus tard, ce Bureau fut complété par deux Secrétaires-Adjoints : MM. J. *Hankiss* et M. *Markovitch*.

A partir du moment de sa fondation, la Commission se mit à travailler ferme et fut bientôt reconnue comme une des plus actives parmi celles affiliées au Comité des Sciences Historiques. Elle se réunissait tous les ans à l'occasion des réunions du Bureau du Comité et, dès 1931, elle procéda à l'organisation de son premier Congrès. Celui-ci eut lieu à Budapest où le Comité des historiens tenait une de ses réunions annuelles. Nous avons parlé ailleurs du type nouveau de congrès que la Commission réussit à inaugurer à Budapest, et qui servit de modèle au second Congrès, celui d'Amsterdam (1935).

Le premier Congrès, organisé par MM. *Van Tieghem* et *Hankiss*, fut présidé par M. *Baldensperger*. Ses vice-présidents furent : MM. O. *Walzel* et W. *Folkierski;* secrétaire général : M. *Van Tieghem ;* secrétaire-adjoint : M. *Russo*. Le second eut pour président M. Gerhart *Brom*, pour vice-présidents : MM. L. *Cazamian* et G. *Charlier ;* pour secrétaire général : M. *Hankiss ;* secrétaire-adjoint : M. M. *Raymond*. Ce congrès avait eu pour organisateurs : MM. *Van Tieghem* et *Gallas*. La séance de la Commission, tenue à l'occasion du Congrès d'Amsterdam, modifia la composition du Bureau en nommant M. P. *Van Tieghem* vice-président de la Commission, chargé des fonctions du président, M. F. Bal-

densperger ayant quitté l'Europe en 1935. M. R. *Lebègue* fut nommé à l'unanimité Secrétaire Général à la place de M. Van Tieghem.

Tout en conservant un contact très étroit avec l'activité historique de leurs membres, ces Congrès s'orientèrent vers les problèmes intéressant tous les historiens de la littérature et demandant impérieusement une collaboration ou, du moins, une échange de vues, — c'est-à-dire les problèmes dits généraux ou «théoriques». Entre ces deux dates, le VII[e] Congrès des historiens, ayant lieu à Varsovie, en 1933, nous fournit une occasion bienvenue de raffermir les liens et de donner un élan nouveau à nos travaux. A Varsovie, la section d'histoire littéraire eut pour organisateur l'éminent germaniste polonais, M. Z. Łempi ki.

HELICON publiera successivement les projets et l'histoire de tous les travaux de la Commission. En attendant, voici quelques précisions sommaires à leur sujet. M. Paul Van Tieghem annonça dès 1928 son projet de rédiger un *Répertoire chronologique* des données essentielles relatives aux littératures.[1] Son ouvrage, entièrement terminé, fut publié entre 1935 et 1937 et il est à la disposition des historiens de la littérature de tous les pays. M. Henri Tronchon, connaisseur profond de littératures très variées, demanda, dès 1933, la publication — du moins en polycopie — des extraits de travaux d'histoire littéraire des spécialistes finno-ougriens, baltiques et slaves à l'usage des comparatistes ignorant les langues en question. La Commission accueillit avec beaucoup d'intérêt cette proposition et chargea M. Tronchon de l'organisation de cette publication. M. Jean Hankiss exposa à Oslo, en 1928, la nécessité de ce qu'il a appelé «l'enregistrement des résultats acquis» en histoire littéraire et il présenta au Congrès de Varsovie un échantillon illustrant sa méthode (publié dans le «Bulletin des Sciences Historiques»). Le même fut chargé, en 1935, de préparer un *Dictionnaire des notions d'histoire littéraire*, contenant les définitions, dues à une collaboration entre les experts qualifiés, des termes techniques dont se sert l'historien de la littérature. Il vient de terminer la liste provisoire des articles et de les soumettre à un certain nombre de membres de la Commission.[2] Nous reviendrons sur les travaux plus récents ; ils se déclarent de plus en plus nombreux et promettent des résultats profitables à tous nos collègues.

Depuis Oslo, la Commission s'est élargie par des adhésions importantes rendues nécessaires par les progrès du travail. En voici la liste actuelle (juillet 1938) :

M[lle]	Sophie	*Antoniadis*	(Leiden)
MM.	M.	*Arnaoudov*	(Sofia)
	F.	*Baldensperger*	(Harvard University) *Président*
	A.	*Baugh*	(Philadelphia)
	Fr.	*Baur*	(Gand)
	L.	*Berziņš*	(Riga)
	A.	*Blanck*	(Uppsala)
	Fr.	*Bull*	(Oslo)
	J.-M.	*Carré*	(Paris)
	N.	*Cartojan*	(București)
	G.	*Charlier*	(Bruxelles)
	H.	*Cidade*	(Lisboa)
	R. S.	*Crane*	(Chicago) *Vice-Président*
	Al.	*Eckhardt*	(Budapest)
	L.	*Eckhoff*	(Oslo)
	Fr.	*Ernst*	(Zürich)
	A.	*Farinelli*	(Torino) *Vice-Président*
	F.	*de Figueiredo*	(Lisboa)
	Wł.	*Folkierski*	(Kraków)
	K. R.	*Gallas*	(Amsterdam)
	M.	*Garcia Blanco*	(Salamanca)
	J. L.	*Gerig*	(New-York)
	H. J. C.	*Grierson*	(Edinburgh)

[1] Voir p. 183.
[2] Voir p. 187.

J.	*Hankiss*	(Debrecen) *Secrétaire-Adjoint*
P.	*Hazard*	(Paris)
J.	*Horák*	(Praha)
P.	*Kluckhohn*	(Wien)
P.	*Kohler*	(Bern)
N.	*Koulmann*	(Paris)
M.	*Lamm*	(Stockholm)
R.	*Lebègue*	(Rennes) *Secrétaire Général*
S. B.	*Liljegren*	(Greifswald) *Vice-Président*
M.	*Marković*	(Beograd) *Secrétaire-Adjoint*
M.	*de Montoliu*	(Barcelona)
D.	*Mornet*	(Paris)
A.	*Motta*	(Sâo Paulo)
V.	*Mykolaitis*	(Kaunas)
J.	*Nadler*	(München)
F.	*Neri*	(Torino)
P.	*Popović*	(Beograd)
L. M.	*Price*	(Berkeley)
Em.	*Ripert*	(Marseille)
E.	*Rothacker*	(Bonn)
P. V.	*Rubow*	(Köbenhavn)
L. L.	*Schücking*	(Leipzig)
L.	*Sorrento*	(Milano)
R.	*Silva Castro*	(Santiago de Chile)
G.	*Suits*	(Tartu)
V.	*Tarkiainen*	(Helsinki)
V.	*Tille*	(Praha)
H.	*Tronchon*	(Strasbourg)
A.	*Valbuena-Prat*	(Barcelona)
P.	*Van Tieghem*	(Paris) *Vice-Président*
Z. L.	*Zaleski*	(Paris)

La réunion du 22 Mars 1934 à Paris a établi un *Comité exécutif* composé du Bureau et de
MM. *Gallas, Sorrento, Tronchon, Zaleski.*

Et, depuis Oslo, jamais le plus petit différend susceptible de troubler l'harmonie des travailleurs. Notre Commission se distingue non seulement par son activité exemplaire, mais aussi par l'esprit de cordialité et d'impartialité qui ne cesse de régner dans son sein. Espérons qu'HELICON réussira à enrichir cette harmonie d'une nouvelle note d'amitié éclairée et de joie du travail.

NOS CONGRES

CONGRES DE ZURICH

Le VIIIe Congrès international des Sciences Historiques qui aura lieu du 28 août au 4 septembre 1938 nous intéresse à plus d'un point de vue. D'abord, il nous fournira l'occasion agréable de nous réunir entre les murs hospitaliers de la ville où se trouve le siège légal du Comité des Sciences Historiques. Ensuite, un certain nombre de communications d'ordre littéraire nous seront présentées par des spécialistes de marque. Enfin, le Congrès des historiens nous permettra de tenir une réunion de la Commission.

Voici un extrait du programme de la 12e section *(Histoire des idées)*, avec les communications dont le thème nous regarde de plus près :

BERTONI : *Il Rinascimento del secolo XII.*
BRULIN : *Handschriftliches Material zu Voltaire's Charles XII.*
CHERBULIEZ : *Le problème de la périodicité en musique et en poésie.*[1]
CARTOJAN : *Les romans courtois dans les littératures du sud-est européen.*
ECKHARDT : *La poésie néo-latine et le premier poète hongrois.*
FRANSEN : *Le théâtre français en Hollande pendant la domination française.*
HANKISS : *Le drame populaire et la société.*
KOCH : *Das Werden des organischen Weltbildes in der deutschen Dichtung.*
KOHLER : *Le théâtre et la société dans la Suisse romande.*
LEBEGUE : *L'influence du théâtre néo-latin sur le théâtre en langue française.*
MARKOVITCH : *Introduction du théâtre de Kotzebue en Yougoslavie.*
MAVER : *Il problema della storia comparata delle letterature slave.*
MURARASU : *Erasme et le principe de l'imitation à l'époque humaniste.*
SCICLUNA : *Origin and progress of the Press in Malta.*
VON DEN STEINEN : *Die Renaissance des XII. Jahrhunderts.*[2]

Comme on voit, un certain nombre de communications se groupent autour de noyaux identiques : humanisme et poésie néo-latine ; le théâtre. Deux communications ont le même sujet : la Renaissance du douzième siècle (Bertoni, Von den Steinen). D'autres traitent d'intéressants détails (Brulin, Cartojan, Scicluna et, au groupe du théâtre, Fransen et Markovitch). Puisque les résumés de toutes ces communications paraîtront en volume en même temps que le premier numéro d'HELICON, nous avons renoncé à les imprimer ici *in extenso*, en nous réservant de revenir sur les problèmes remués par les communications d'ordre général. Contentons-nous d'attirer l'attention sur certaines idées suggestives soulignées par ce programme même.

1º M. Pierre Kohler proclame la dépendance du théâtre du milieu social. «Le genre dramatique ne peut être, comme le lyrisme, un art pur. Le jeu du théâtre est lié à la réalisation matérielle. Et plus que toute autre expression littéraire, le drame, par sa nature même, dépend du milieu social.» Et il nous révèle la signification du genre théâtral du *festival-Festspiel*. — Des conclusions analogues pourraient être déduites de la communication de M. J. Fransen : importance politique du théâtre qui est aussi oeuvre de propagande. —

[1] Nous n'avons pas reçu le résumé da la communication de M. Cherbuliez, qui touche pourtant de très près notre discipline.
[2] Séances de travail du 29 août au 3 septembre.

M. J. Hankiss étudie les rapports du théâtre et de la société sur un genre littéraire tout particulièrement propre à de telles recherches : le théâtre dit *populaire*.[1]

2⁰ D'autres communications insistent sur les rapports souvent fort étroits entre la littérature en langue latine et celle en langue nationale. «Les œuvres néo-latines, qui sont généralement passées sous silence dans les histoires des littératures nationales, ont cependant contribué, à certaines époques, au développement de ces littératures.»[2] On n'a pas toujours besoin de se libérer de l'influence néo-latine : elle-même sert plus d'une fois à libérer le poète d'entraves traditionnelles et à lui faire recouvrer sa personnalité désormais épanouie. «Le poète, le *trouveur* se découvre et les réminiscences de ses lectures ne l'empêcheront pas de dégager toute son originalité.»[3] «Le réveil de l'esprit moderne a commencé par une soumission. Pétrarque, ,le premier homme moderne' a ouvert la série des humanistes qui ont accepté le joug de l'antiquité pour arriver, par un long et pénible apprentissage, à voir le monde sous de plus riches aspects.»[4]

3⁰ Le même auteur que nous venons de citer, M. Murarasu apporte de précieuses contributions à la conception erasmienne de l'imitation et du choix.[5]

4⁰ On saura gré à M. Franz Koch de cette définition très complète de *l'image organique du monde* — si la traduction est permise —: «Unter organischem Weltbild... ist eine Denkhaltung zu verstehen, die Natur und Geist, Wissen und Glauben, Leib und Seele, Notwendigkeit und Freiheit, Sinn und Wirklichkeit und, wie immer diese polaren Spannungen heißen mögen, ineins zu schauen, alle Transzendenz in Immanenz zu verwandeln und so allen Dualismus aufzuheben trachtet. Das organische Weltbild hat seinen Mittelpunkt in der Idee des Lebens selbst. Vor der Ganzheit dieses Lebens als der alles überspannenden Einheit verschwinden alle Widersprüche der vereinzelten Existenz.» Au fil de la poésie allemande M. Koch nous montre le développement de cette image organique de la vie, non sans constater que la poésie avait précédé, sous ce rapport, la philosophie même : «Die deutsche Dichtung ist da dem deutschen Denken voraus, das erst mit dem Hammer philosophieren, das idealistische Weltbild zertrümmern mußte, um organischen Denkformen die Bahn frei zu machen.»

5⁰ M. G. Maver nous rend d'importants services en établissant les différences nécessaires, organiques des littératures slaves et celles germaniques ou latines, tout en spécifiant avec une grande sécurité de discernement, les causes et les limites de ces différences. Voici les idées les plus essentielles de sa communication :

«Il rapporto tra le singole letterature slave è apparso e appare a molti diverso e più stretto di quello esistente tra le letterature germaniche o romanze. Ne deriva che anche il problema della storia comparata delle letterature slave è stato posto ripetutamente, anche se non sempre in modo diretto. Questo suo insistente ripresentarsi, e sia pure sotto la spinta di motivi diversissimi, ci riporta ad un duplice substrato che di tale insistenza è, insieme, il presupposto e la giustificazione : substrato che è scientificamente accertato, in quanto si identifichi con la grande affinità delle lingue slave ; che è invece di natura sopratutto sentimentale, quando la sua definizione poggi piuttosto su quel senso di unità del mondo slavo che nel corso dei secoli si può cogliere, variamente graduato, tanto presso gli Slavi stessi, quanto, e forse più ancora, presso i non Slavi.

Tale duplice substrato ci allontana non poco dal dominio letterario vero e proprio ; ma il distanziamento non deve impensierirci soverchiamente : 1) perchè limitare senz'altro il problema della storia comparata delle letterature slave al solo diffondersi, per entro al territorio slavo, di correnti, temi e motivi letterari, o alla «fortuna» che scrittori slavi vi hanno incontrato, vorrebbe dire risolverlo nel problema generale della «letteratura comparata» e negargli, a priori, quella autonomia che, da quanto si è detto, sembra spettargli ; 2) perchè, ammesso che il nostro problema abbia una sua ragion d'essere, questa deve essere appunto controllata, specificata e valutata nei riflessi che di tale duplice substrato e dei suoi motivi concomitanti (tardiva separazione degli Slavi ; rapporto cronologico tra la civiltà degli Slavi, di carattere prevalentemente rurale, e la civiltà occi-

[1] HELICON, dans un prochain numéro, publiera les communications qui sont de son domaine.
[2] Communication de M. R. Lebègue. — [3] M. Al. Eckhardt. — [4] M. D. Murarasu.

dentale, di carattere prevalentemente cittadino-borghese) si abbiano a riscontrare nel campo della cultura letteraria dei popoli slavi.

Ma qui l'indagatore sereno e oggettivo va incontro a non poche delusioni. L'efficacia della compattezza del gruppo linguistico slavo sulla struttura delle singole letterature slave è stata quasi nulla (si pensi per es. alle profonde differenze nella metrica), non solo per la forte azione differenziatrice di fattori politici, religiosi, ecc., ma anche per il fatto che l'elevazione dei singoli dialetti slavi a dignità letteraria è stata troppo spesso accompagnata da tendenze divergenti. Tradizioni letterarie comuni non sono mai sorte, e anche quando stavano per realizzarsi (p. e. nel Medio Evo), sono rimaste allo stato frammentario di conati. La coscienza dell'unità del mondo slavo ha portato raramente a risultati concreti, pur essi limitati nello spazio e nel tempo. La tardiva separazione degli Slavi è rimasta presso che senza effetto : poichè nessuna eredità letteraria ha lasciato dietro di sè il periodo slavo comune, e poichè ad esso è seguita la diffusione degli Slavi in territori troppo vasti e troppo esposti a influssi culturali contrastanti per permettere lo sprigionarsi di forze primigenie.

Ma, ove si contrapponga il mondo slavo al mondo germanico-latino, ci si accorge che, nonostante la scissione degli Slavi in individualità politiche e culturali, e la loro più grave e più decisiva separazione in due gruppi nettamente distinti, sussiste pur sempre fra le letterature slave una certa tonalità affine che le accomuna.

Tale comunanza è di carattere vago e piuttosto passivo, poichè, più che risultare da forze indigene, essa si determina e definisce per rapporto a ciò che al mondo slavo viene dal di fuori, o al mancare ad esso di alcuni caratteri peculiari alla civiltà occidentale germanico-latina. Così, p. e., correnti occidentali (illuminismo, romanticismo, simbolismo ecc.) si rifrangono spesso nelle letterature slave in linee parallele o convergenti (ma anche qui non bisogna perdere d'occhio, accanto all'affinità, anche la diversità della maniera di assimilare tali correnti o di reagire ad esse ; si confronti p. e. il modo quasi unitario con cui sugli Slavi agisce la poesia di Schiller, e il netto differenziarsi sul suolo slavo dell'influsso di Hegel) ; la minore ricchezza di tradizioni indigene porta talvolta gli Slavi ad elaborazioni spinte di tradizioni altrui ; la scarsezza di elementi di civiltà borghese si risolve non di raro in adattamenti, tra di loro affini, della propria civiltà, di origine e di caratteri più propriamente rurali.

In questo giuoco di influenze e di reazioni sta sopra tutto, quando dal terreno sicuro delle premesse si voglia giungere a risultati il più possibile sicuri, il problema specifico della storia comparata delle letterature slave.»

Nous terminerons ces quelques renseignements préalables destinés à servir de guide aux chercheurs groupés dans la Commission par le texte de l'Ordre du jour de la réunion qui aura lieu le mardi 30 août à 17 heures à l'Ecole Polytechnique (Eidgenössische Technische Hochschule), salle 16/c :

«*1. Rapport du Secrétaire général sur l'activité de la Commission depuis la réunion tenue à Bucarest en 1936.*

2. Communication du Dr. Z. de Ciechanowska ; sujet : De Faust à Konrad, Evolution d'un style dramatique dans ses rapports avec l'esprit national.

3. Rapport du professeur Hankiss, secrétaire général adjoint, sur les publications dont il a assumé la direction sous les auspices de la Commission.

4. Préparation du IIIe Congrès international d'Histoire littéraire (Lyon, 29 Mai — 1er Juin 1939), qui aura pour thème les Genres littéraires. *Rapport de M. Van Tieghem, vice-président.*

5. Questions diverses.»

Raymond Lebègue

CONGRES DE LYON

29 Mai — 1er Juin 1939

Nous avons l'avantage de publier, parmi les articles de fond de ce numéro, l'étude préliminaire rédigée par notre vice-président pour servir d'orientation générale aux participants au Congrès de Lyon. HELICON consacrera à ce thème une partie importante de plusieurs des numéros suivants.

En attendant, voici le texte de la circulaire où le secrétaire général de la Commission précise le but et les sujets possibles du Congrès. Cette circulaire a servi d'invitation aux spécialistes du thème désigné par la réunion d'Amsterdam, en 1935.

COMMISSION INTERNATIONALE D'HISTOIRE LITTERAIRE MODERNE

Secrétariat
80, boulevard Duchesse-Anne
RENNES
Ille-et-Vilaine

Rennes, Mai 1938.

Monsieur et cher Collègue,

La Commission internationale d'Histoire littéraire, qui a déjà organisé deux congrès d'histoire littéraire, l'un à Budapest en 1931, l'autre à Amsterdam en 1935, prépare un troisième congrès, qui se tiendra à Lyon, du 29 Mai au 1er Juin 1939, pendant les vacances de la Pentecôte.

Les deux premiers congrès avaient eu pour objet les Méthodes de l'histoire littéraire et les Périodes littéraires. Au troisième congrès, les Genres littéraires constitueront le thème des exposés et des discussions.

La légitimité de la notion de genre littéraire et l'existence réelle de genres distincts dans la littérature récente ont été vivement attaquées de nos jours. La question offre donc un intérêt actuel. Les divers sens du terme genre littéraire, *— les origines et l'histoire des genres dans la littérature moderne, leurs rapports avec les vicissitudes du goût, leurs transformations, les causes matérielles, sociales, esthétiques de ces transformations ; — les diverses influences possibles de la forme choisie sur le style, la conception, et le contenu même de l'œuvre ; — les genres récemment créés, genres vivants qui se prêtent bien à certaines études esthétiques, psychologiques ou sociologiques ; — le fondement psychologique des genres littéraires, et la conciliation possible de la tradition formelle avec la liberté du génie ; — telles sont quelques-unes des questions que nous serions heureux d'entendre traiter par les collègues ou savants de divers pays qui voudront bien apporter au Congrès le fruit de leurs recherches ou de leurs réflexions.*

Nous espérons, Monsieur et cher Collègue, que vous voudrez bien, non seulement participer au Congrès par votre présence et votre intervention dans les discussions, mais encore nous faire entendre un exposé (d'une demi-heure environ) sur tel point de notre programme qu'il vous plaira. Veuillez m'indiquer, le plus tôt qu'il vous sera possible, si vous acceptez de faire un tel exposé, et son titre au moins provisoire, *que vous pourrez ensuite modifier dans la forme.*

Veuillez me croire, Monsieur et cher Collègue, votre tout dévoué.

Le Secrétaire général de la Commission :

Raymond Lebègue.

REVUE DES REVUES

Revue de Littérature comparée.

Dirigée par *Paul Hazard* et *Jean-Marie Carré.* 17e année. Paris, Boivin.

Il metodo, che può dirsi ben saldo, quale appare in tutta una serie di preziosi articoli storico-letterari raccolti durante l'annata, dà incentivo, in alcune pubblicazioni della rivista, ad un orientamento critico di nuovi spiriti. Il problema, teoreticamente importantissimo della correlazione fra poesia e vita, viene lumeggiato, ma non già secondo l'annoso schema dei comparatisti nel lavoro: *Poésie et vérité dans l'œuvre de Pouchkine*, di M. Hoffmann, che già nel 1922 aperse una nuova era nelle ricerche pusckiniane colla sua esposizione dei principî necessarî ad una edizione critica delle opere del grande lirico russo.[1] Hoffmann insorge contro la solita concezione ingenua — che purtroppo si deve controbattere ad ogni incontro — secondo la quale le opere poetiche sono delle confessioni, per cui si debbano sfruttare a scopi biografici, come se l'interpretazione biografica, sempre più o meno problematica, potesse sostituire l'essenziale disamina estetica dell'opera poetica. Hoffmann coglie in pieno il carattere creativo della musa pusckiniana e sulla base di alcuni rapporti di sicuro accertamento tra il modello reale e l'immaginata figura rileva che non han alcun nesso tra loro, talmente nuova è la sintesi poetica operata dalla fantasia di Pusckin a norma dei più svariati stimoli che guidano ben altrove del solito. Hoffmann tratteggia le caratteristiche larghe, libere, a più strati, concrete, della poesia pusckiniana secondo sono costituite dalla lontananza da un modello.

Parallelamente all'ideale innalzamento della concezione di Hoffmann appare la relazione del medico russo Veresaieff pubblicata nel 1929. Secondo le dichiarazioni di Michele Gorlin[2] questi, affascinato dall'armonia che pervade la lirica di Pusckin, pensò di trovare la stessa armonia anche nelle disposizioni e nella vita del poeta e invece non vi riscontrò che tempesta di passioni spesso volgari.

Sarebbe tempo, ormai, di vagliare criticamente i rapporti, ancora così confusi, tra vita, emozione e poesia sulla scorta di una serie di fatti comprovati, possibilmente completa, in guisa da imporne i risultati agli studiosi dell'indagine letteraria. In tal senso vorrei guidare la discussione, in forma di circolare, su questo problema fondamentale della scienza delle lettere.[3]

L'articolo di Armando Caraccio: *Ugo Foscolo Comparatista*, benchè non sia impostato secondo le teorie moderne, merita d'essere rilevato anche qui per l'analisi fertilissima delle vedute, davvero precoci, d'ordine critico letterario e comparativo e del metodo del Foscolo apprezzato di solito come romanziere del primo romanticismo.

Giovanni Hankiss esamina l'orientamento letterario e l'attività del compositore ungherese *Francesco Liszt*, accentuando il cosciente superamento del proprio campo di attività e l'universalismo di quel vero creatore per grazia di Dio. La piena simbiosi di due arti in Liszt, al confronto dei suoi contemporanei, anzitutto Riccardo Wagner e Berlioz, dovrebbe essere studiata un giorno più intimamente ancora per determinare in che misura sia costitutivo il tratto spirituale letterario per la qualità specifica e la grandezza della creazione musicale e come mai essa, a sua volta, costruisca un mondo letterario del tutto caratteristico nello

[1] M. Hoffmann: *Pouchkine. Premier chapitre de la science sur Pouchkine.* (Puškin. Pervaja glava nauki o Puškine. Pétersbourg, 1922.)

[2] Vedi pag. 209.

[3] Si veda più sotto, pag. 188.

stesso creatore. Insomma: come mai l'universalità dello spirito manifestatasi più o meno anzitutto letterariamente, pur inespressa nel testo, in ogni artista postuli la nuova fondamentale qualità ed il pregio dell'opera vitale.

Anche il lavoro di Pietro Moreau: *La Franche-Comté: marche frontière du réalisme* fa desiderare uno sviluppo più generale. L'indagine particolare, in verità esemplare, attesta la tendenza, abbracciante tutti i campi verso il realismo quale fenomeno caratteristico, intorno alla metà dello scorso secolo, per la Franca Contea, il che si dovrebbe poi minutamente riscontrare anche nella maggior parte delle provincie dell'occidente in tutti i loro rapporti costitutivi.

In genere gli scritti della rivista di letteratura comparata, alieni in massima dagli svolgimenti teorici, meritano interessamento e sviluppo da parte del teorico in causa delle importanti nuove vedute storiche, sulla base di una vasta e sicura revisione.

Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.

Herausgeg. von *Paul Kluckhohn* und *Erich Rothacker*. 15. Jahrgang, 1937. Halle, Niemeyer.

Das erste Heft des Jahrgangs ist überaus reich an theoretischen Äußerungen — drei der Aufsätze dieses Heftes sind Problemen der Literaturwissenschaft gewidmet. Die Abfolge der Aufsätze ist die glücklichste: der verdienstvolle Aufsatz von Friedrich Kainz über die allgemeinste Grundlage menschlicher Verständigung, die Sprache *(Der Ursprung der Sprache)*, leitet über *Literaturwissenschaft und Stilanalyse* von Gustav Richter zu Petsch: *Die Aufbauformen des lyrischen Gedichtes* und weiter zu Karl Knauer: *Die klangästhetische Kritik des Wortkunstwerkes* usw.

Richters *Literaturwissenschaft und Stilanalyse* ist eine „grundsätzliche" Betrachtung, ihre Thesen gelangen aber leider nicht gut über die seit etwa zehn Jahren erreichte Lage der Literaturwissenschaft hinaus. Soweit Richter die Anlehnung Walzels an die rein formale kunstwissenschaftliche Methode Wölfflins mit J. Nadler rügt,[1] müssen wir ihm nur zustimmen — man müßte dann aber auch Walzels hohes Verdienst herausstellen. Auch verlangt Richter mit vollem Recht eine eigene literaturwissenschaftliche Methode in der Erforschung des Stils literarischer Kunstwerke und echt literaturwissenschaftliche Kategorien der Wertung, er vermag aber die ersehnte eigentümlich literaturwissenschaftliche Methode weder des näheren zu kennzeichnen, noch die nur generell ästhetisch erschauten Kategorien aufzustellen. Es ist jedoch erfreulich, daß Richter die Anwendung von Kategorien jeweilig fremder Gebiete ablehnt, selbst die der Termini der griechischen und römischen Rhetorik und Poetik auf fremde Sprachgebiete, und daß er ein wertendes Gerechtwerden für den einmaligen, individuellen Charakter der Kunstwerke verlangt — was im Sinne der Wölfflinschen Stilforschung wohl nahezu unmöglich ist.

Richter bezieht sich im wesentlichen auf die theoretisch unausgesprochene Auseinandersetzung Robert Petsch' mit Oskar Walzel. Richter verlangt Walzel gegenüber nach einer mit auf die Form bezogenen, ständigen Berücksichtigung der „Vernunftgrundlage", des „logischen Aussagegehaltes" des literarischen Kunstwerkes, — was freilich auch von Walzel nebst der vorwiegenden Gestalterfassung oft geleistet wurde. Petsch erweckt den Anschein, die Gestalt ganz im Gehaltlichen auflösen zu wollen. Er spürt feinfühlig dem gehaltlichen Vorgang des Gedichts nach und vermag ihn, wie die dem formgewordenen Vorgange ähnlich vorgestellte Genesis des Gedichts, ausgezeichnet zu interpretieren. Freilich deutet Petsch an Hand seiner Beispiele bei weitem nicht alle historisch gegebenen Typen des lyrischen Gedichts. Der gehaltliche Vorgang des Gedichts ist bei Petsch mit dessen „Aufbauform" nahezu gleichgestellt, was uns für gewisse Fälle fragwürdig erscheint; wieder wirft sich uns das alte, noch immer bestehende Problem auf: wie verhalten sich Gehalt und Gestalt in den fertigen Formen, wie Vers, Sonett u. dgl. m., — wo die Beziehungen von Gehalt

[1] Vgl. J. Nadler: *Das Problem der Stilgeschichte.* Philosophie der Literaturwissenschaft, 1930, S. 394.

und Gestalt verwickelter sind als sonstwo.

Das erste „Aufbaugesetz“, mit welchem Petsch seine tiefes Einfühlungsvermögen bezeugende Interpretationen abschließt, heißt: „Der Gegenstand darf niemals ruhend dargeboten und in der natürlichen Lage seiner Teile, etwa mit Andeutung der verschiedenen Schichten, Übergänge und Gegensätzlichkeiten wie etwas Fertiges, jetzt erst Poetischgemachtes oder mit Poesie nachträglich Überkleidetes vor uns hingestellt werden; entsprechend der Wesensart unserer Rede und damit der Wortkunst, muß der Dichter ihn durchaus vorgänglich, in seinem Werden, in seiner Selbstentfaltung darstellen...“ Dieses Gebot erscheint uns etwas zu engherzig, wenn es auch auf Lessings Laokoon fußt. Auch trifft die vermeintliche Erkenntnis auf einen überaus wertvollen und wesentlichen Teil der neueren, namentlich der französischen Lyrik nicht zu. Den angedeuteten Schwierigkeiten, welche diese kleine Schrift mit der Literaturwissenschaft teilt, zu Trotz, erscheint sie als eine reife Frucht, welche gerade durch die Betonung des Gehaltlichen dem Gebot unserer Zeit entgegenkommt.

Petsch' mustergültiger Literaturbericht: *Drama und Theater. III. Stoffgeschichte* im Referantenheft der Zeitschrift könnte als Leitsatz den folgenden tragen: „Gerade wie gewisse seelische Haltungen (z. B. das „Tragische“) oder bestimmte Aufbauformen (z. B. Akt und Szene), die selbst wieder nie ganz ohne inhaltliche Werte sind, so stehen auch ganze Stoffgebiete, Motive jeden Grades und selbst Einzelbezüge in lebendigen Beziehungen zu der Form und zum Wesen des Dramas.“ (S. 69.)

Karl Knauer untersucht die „gehaltfreie Lautgestalt“ in dem ausgezeichneten Beitrag: *Die klangästhetische Kritik des Wortkunstwerkes*, der hier als eine polare Folge von Petsch' Aufsatz erscheint. Die „gehaltfreie Lautgestalt“ leitet gewissermaßen ein „Vorerlebnis“ ein oder zwingt in ihrer relativ konstanten Eigenart dem vom Satz zu Satz abwandelnden Gehalterlebnis eine spezielle einheitliche Färbung auf. Andererseits leitet und verleitet die virtuell überwiegende Lautgestalt der Sprache des Einzelnen oder der Einsprachigen ganz wie der Zwang früherer Dichtung das dichterische Schaffen in gewissem Maße selbst im Gehaltlichen vorherrschend zu eigenen fertigen Formen. Gerade die gehaltfreie Wandlungsfähigkeit, die Möglichkeit der Sichloslösung der Gestalt von dem stets anderen Gehalt, bedingt die für einen Autor jahre- und lebenslang und sogar für ganze Kreise mehr oder minder eindeutig charakteristische Lautgestaltung, Numerus, Stil usw. Die Beziehung von Gehalt zu Gestalt ist demnach durchaus nicht immer Gleichstimmung, wie meist gemeint wird; sie ist öfter Spannung der Gegensätze und allein dieser Umstand berechtigt die Erforschung der formalen Seite des Kunstwerks. Die letzte Einsicht ist von Knauer nicht deutlich und mit den Konsequenzen ausgesprochen, obzwar sie seiner Untersuchung offenbar zu Grunde liegt. Die „künstlerische Lautgestalt“ wird bei Knauer hauptsächlich durch den Rhythmus 1. der Tonstärken (Druckstärken), 2. der Tonhöhen, 3. der Tonlängen, 4. der Tonfarben (Klangfarben), 5. der Gruppen (Kola, Reihen) gekennzeichnet. Knauer ist sich auch der Schwierigkeiten bewußt, die einer derart feinverzweigten Untersuchung selbst bei Wortkunstwerken der Gegenwart im Wege stehen und gibt eine Reihe feinsinniger Beobachtungen über Rhythmus, Prosa und Vers, oft in Berufung auf Paul Valéry und den verdienstvollen Forscher Pius Servien Cocolesco.[1] Er stellt zum Schluß in Anlehnung an Maurice Grammont: *Petit traité de versification française* (Paris 1930) eine Tabelle der zwei- und dreisilbigen Taktarten auf. Eine synthetische Verarbeitung der hier veröffentlichten wertvollen Einzelergebnisse ist von dem Verfasser zu erwarten.

Yggdrasill.

Bulletin mensuel de la Poésie en France et à l'étranger. Dirigé par *Guy Lavaud* et *Raymond Schwab*. Paris, H.-P. Livet.

Der laufende Jahrgang des „Yggdrasill“ hat besonderes Interesse für die Erforscher der theoretischen

[1] *Lyrisme et structures sonores...* Paris, 1930; *Les deux rimes*, Revue des Cours et Conférences, 1930/31.

Fragen der Literaturwissenschaft durch die erste Veröffentlichung der *Cours de Poétique* Paul Valéry's, Vorträge, welche der durchaus bewußte und ästhetisch hervorragend ausgebildete Dichter, von dem lebhaftesten Interesse begleitet vom 10. Dezember des vorigen Jahres an im Collège de France abhält. Die Zeitschrift hätte wahrlich nichts Geeigneteres unternehmen können, um sich ihrer löblichen, hohen Aufgabe zu nähern: die Dichtung aller Völker und einen gerechten Begriff von Dichtung zu erschließen, als die Aussprachen Paul Valéry's über das dichterische Schaffen, das Schöpferische überhaupt und das dichterische Kunstwerk, also über die ersten Angelegenheiten dieses an Erkenntnissen überaus reichen Lebens den Lesern vom 25. Dezember d. v. Js. mindestens stellenweise zu vermitteln. Der *Cours de Poétique* wird übrigens binnen kurzem in der Ausgabe der „Nouvelle Revue Française" als Buch erscheinen und der Unterzeichnete wird das bedeutungsvolle Werk im nächsten HELICON in Bezug auf seine wichtigsten Ergebnisse und seine Wegweisung für die Literaturwissenschaft ausführlich besprechen. — „Yggdrasill" brachte noch folgende theoretische Aufsätze in diesem Jahr: Jean Babelon: *Gongora ou la Métaphore*, Jacques Maritain: *Situation de la Poésie*.

Neophilologus.

Hommage à K.-R. Gallas. Publ. p. *J.-J. Salverda de Grave.* Groningen, Batavia, J. B. Wolters, 1938.

Die Festschrift Gallas des „Neophilologus" ist gleich der Lebensarbeit des gefeierten Amsterdamer Literaturhistorikers vor allem geschichtlichen Fragen gewidmet.[1] Uns interessieren des näheren drei Aufsätze des Gallasheftes.

J. Van Dam betont sehr richtig in *Literaturgeschichte als Stilgeschichte*: „*Stil* ist... etwas *Individuelles*, das bestimmten, einzelnen literarischen Werken eigen ist und diese von der Gesamtheit unterscheidet..." Leider ist Stil bei ihm nur sprachlich, nicht auf die innere Form hin erfaßt und es zeigt sich in der Aufstellung der vier Stiltypen, daß Van Dam das Individuelle seines Stilbegriffs nicht konsequent durchzuführen vermag, womit erst das längst zu erwartende Heil der Stilforschung gesichert wäre. — Ob die Stiltypen 1. realistisch, 2. klassisch (generalisierend), 3. grotesk und 4. barock die unendlich reiche Welt der literarischen Erscheinungen erfassen helfen können, sei dahingestellt.

J. Hankiss meldet den *Vocabulaire d'Histoire Littéraire* an. Das unternommene Nachschlagewerk, dessen erstes Heft für 1939 zu erwarten ist, stellt sich zur Aufgabe, die Begriffe und Bezeichnungen, deren sich die theoretisch eingestellte Literaturwissenschaft und die Literaturgeschichte bedienen, auf das Wesentliche ihrer Aussage hin zu sichten, durch die Zusammenarbeit der berufensten Fachmänner der Welt eine möglichst einheitliche Determination der vielfach auseinandergehenden Bezeichnungen zu erstreben und die Aufmerksamkeit auf viele, wegen anderem Interesse außer Acht gelassene Schwierigkeiten unserer Wissenschaft zu lenken.

O. Walzel untersucht in *Platon oder Plotin* die von ihm vielfach erörterte Frage der Erweckung des deutschen Formbewußtseins durch Plotin an der Rolle des Besonderen bei Solger. In diesem Interesse scheidet Walzel wiederum scharf die Lehre Platons von derjenigen Plotins und vervollständigt also die reich verzweigten, ins Wesen der Dichtung tiefe Einblicke gewährenden *Grenzen von Poesie und Unpoesie*.[2]

E. Gerlőtei

[1] Wir heben nur die Namen einiger Verfasser sehr lehrreicher literaturgeschichtlicher Aufsätze hervor: G. Ascoli, F. Baldensperger, S. Braak, H. Brugmans, E. Bouvier, G. Charlier, G. Cohen, J. Dagens, S. Etienne, J. Fransen, P. Hazard, R. Lebègue, B. J. H. M. Timmermans, H. Tronchon, P. Van Tieghem.

[2] Frankfurt a. M, Schulte-Bulmke, 1937. — *Suite au prochain numéro.*

QUELQUES LIVRES

Répertoire chronologique des littératures modernes.[1]

De tous les travaux entrepris sous les auspices de la Commission internationale d'Histoire Littéraire Moderne, le tableau synchronique dressé sous la direction de Paul Van Tieghem a été le premier mené à bonne fin, grâce au zèle infatigable et à la vaste érudition de l'initiateur de l'oeuvre. Plus que toute discussion théorique sur les coïncidences et analogies de faits littéraires, ce Répertoire chronologique qui se borne aux seules données de fait, nous semble indispensable non seulement aux comparatistes, mais aussi aux *synthétistes*.

Après s'être fait un nom très estimé par de savantes études sur le préromantisme et notamment sur Ossian ; après s'être révélé un des connaisseurs de grande envergure du romantisme européen ; après avoir donné un premier manuel français, M. Van Tieghem nous fait présent d'un instrument de travail aussi fin, aussi précis que solide et indispensable. Il invente un ingénieux système de tableaux synoptiques des faits intéressant l'histoire littéraire de tous les pays, sans oublier les principaux faits de l'histoire politique et de l'histoire de la civilisation. Ces tableaux nous permettent d'établir ce qui a été publié dans telle ou telle année, à partir du milieu du XV[e] siècle, en langue française, allemande, anglaise, hongroise, hollandaise, latine... A côté des dates de publication de livres nouveaux, il y a celles de la fondation des académies et Universités, de la conception et de la genèse d'ouvrages importants, et bien d'autres. C'est fini des synthèses superficielles faisant violence aux dates ; en revanche, que de germes viables d'analogies et de rapprochements auxquels on n'aurait jamais pensé ! Le *Répertoire* n'est pas seulement un réseau de dates et de données ; il est aussi un inspirateur.

[1] Paris, Droz, in-8°, 1937.

La connaissance profonde, très extraordinaire à notre époque, de langues et de littératures nombreuses, permet à M. Van Tieghem d'adopter une méthode qui nous semble la meilleure : citation des titres d'ouvrages dans l'original, avec traduction exacte en français (pour les langues de rayonnement moindre) ; choix des faits essentiels et équilibre des littératures... Et ce qui explique en partie tout cela : la maîtrise avec laquelle il a su organiser son travail, s'assurer des collaborateurs et tirer de leurs données forcément inégales un tout plein d'harmonie.

Le groupe de travail qui est en train de se former autour d'HELICON accueillera avec enthousiasme cet ouvrage qui lui rendra possible, enfin, ces *regards circulaires* dont il ne saurait se passer. Ce geste caractéristique, nous l'avons exécuté jusqu'ici pleins d'angoisse et de remords, car nous étions sûrs de n'embrasser du regard qu'un ou deux phénomènes choisis au hasard... Désormais, ce sera notre faute si nous en manquons : l'instrument qui est désormais à nous tous, nous ouvrira toujours son horizon large parfaitement éclairé.

Luigi Russo sur Gabriele d'Annunzio.

Gabriele d'Annunzio est une de ces figures de la vie littéraire qui nous rendent inévitable de les considérer d'un point de vue général et nous invitent à des digressions d'ordre théorique. D'abord par le rôle qu'elles se sont revendiqué dans la vie publique en réalisant ou peu s'en faut le rêve de tant de poètes-apôtres. Puis, par une ou plusieurs «doctrines» à cheval sur la littérature proprement dite et la vie pratique : «esthétisme» battant en brèche la morale dite bourgeoise, ou culte de l'énergie propre à éveiller les dormeurs et à jeter le désarroi dans les rangs des mêmes

esthètes qu'on venait de préconiser. Art du verbe, souffle lyrique, grande poésie triomphant de toutes les déceptions qu'avaient pu causer aux amateurs de la littérature noble, fière et «autonome» les agissements du condottiere moderne, — tout cela un jeu de contrastes pleins d'enseignements, des éblouissements gros de leçons, des contours nets et marqués chers au typologue... Luigi Russo, spécialiste hors pair de l'oeuvre dannunzienne nous en fournit, dans ses trois essais réunis pour la «Biblioteca del Leonardo», des preuves nombreuses et éclatantes.[1] Il nous montre le plus «européen» des poètes le plus profondément enraciné dans le sol d'une région très caractéristique, les Abruzzes ; il sait nous convaincre de la haute signification de l'oeuvre du maître ayant élargi l'âme italienne par le nouveau mythe qui rompt les cadres étroits de l'antique patrie du livre de lecture. «...Bisogna riconoscere che il D'Annunzio è stato uno degli artefici di questo ampliamento dei confini della nostra anima. E si spiega come in questa Italia ampliata nei suoi confini psicologici, oltre che in quelli materiali, più fievole sia diventata l'immaginazione nostra sulla vita della provincia, e il certame oggi non è più tra la vita concorde e discorde delle varie provincie, ma tra nazione e nazione, o gruppo di nazioni e di regimi e di razze contro altre nazioni e regimi e razze» — beau document plein de sagacité et de clarté à l'éclaircissement du problème de la littérature nationale, et de bien d'autres. Ce que l'auteur nous dit de l'action suprême et de l'*estetismo voluntaristico* de son héros intéressera à la fois les spécialistes de Stendhal et ceux de Nietzsche ; ses révélations sur le poète des mythes, ceux de Victor Hugo et de Jókai ; son troisième essai nous captive dès la formule qui se trouve en tête et qui est un rayon de lumière : *Il teatro dannunziano, colloquio estetico con la folla,* — et il a raison de lier l'oeuvre théâtrale de l'auteur à la politique. Esthétisme d'ermite hautain et contact ininterrompu avec la foule et avec le temps : voilà deux pôles qui ne cessent de se renvoyer l'étincelle du génie. Grâce à Luigi Russo, ce feu d'artifice nous est devenu plus qu'un spectacle de toute beauté.

J. H.

[1] *Gabriele d'Annunzio. Saggi tre.* Firenze, Sansoni, 1939—XVI.

Poésie et non-poésie.

Oskar Walzel : Grenzen von Poesie und Unpoesie. Frankfurt a. M., Schulte-Bulmke, 1937.

M. Walzel sent l'actuelle nécessité de distinguer poésie de non-poésie et d'en arriver, du moins, à une détermination suffisante de ce qu'est la poésie en général, si l'on ne peut réussir à trouver, vu le grand nombre d'essais manqués, — des normes individuelles et infaillibles, à l'aide desquelles on serait à même de motiver, en face de chaque oeuvre, sa valeur, le degré ou l'absence complète de celle-ci. Il entrevoit la part de l'héritage classique allemand dans certains essais esthétiques des dernières décades et l'impuissance des Volkelt en face du problème de la définition de l'essence de la poésie et de son appréciation concrète. Dans l'intérêt d'une connaissance plus juste et plus exacte et d'une synthèse à venir, M. Walzel accumule, analyse et compare des appréciations esthétiques des deux derniers siècles, à partir des J.-G. Sulzer et des Hamann jusqu'à Brémond, en poussant toujours Goethe et encore Fr. Schlegel au premier plan et en laissant de côté, à notre vif regret, une partie intéressante des tendances contemporaines. Walzel établit une objectivité parfois trop parfaite dans ses analyses historiques d'une problématique très complexe et il remonte jusqu'à la naissance de certaines idées littéraires, en complétant et retouchant ainsi ses nombreuses recherches.[2] La riche documentation et nombre de très fines remarques font de cet ouvrage un guide tout aussi indispensable pour le chercheur qu'était le *Gehalt und Gestalt.*

[2] Cf. surtout : *Deutsche Romantik*, éd. 1re, 1908, *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Insel, 1922, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Handbuch der Literaturwissenschaft, t. Ier), Athenaion, 1923—1925.

Nouvelle édition de Schlegel.

Friedrich Schlegel: Neue Philosophische Schriften. Erstmals in Druck gelegt, erläutert und mit einer Einleitung in Fr. Schlegels philosophischen Entwickelungsgang versehen von *Joseph Körner.* Frankfurt a. M., Schulte-Bulmke, 1935.

M. Körner trace une image nette et attrayante de l'évolution philosophique du précurseur de la *Geistesgeschichte*, grand devancier de W. Dilthey — tel paraît le rôle de Schlegel aux yeux de Körner — à base d'un manuscrit jusqu'ici inconnu de la *Transzendentalphilosophie*, ouvrage de jeunesse, et d'autres essais inédits. Körner complète et corrige à maints points notre connaissance antérieure de Schlegel et de ses relations avec ses contemporains, tels que Schelling, Hegel et Schleiermacher, à qui il semble avoir suggéré bien des idées importantes.

Le beau volume des œuvres inédites de Schlegel nous intéresse de près ici surtout par les deux essais réunis sous le même titre: *Von der Schönheit in der Dichtung*, qui sont, à en croire Körner, les fruits des années autour 1795 — et qui, pages de discussion avec Schiller et Kant à plus d'un égard, esquissent une théorie de la poésie, à la fois philosophique et historique. Il y a là des thèses hardies, quelquefois même paradoxales, qui attendent encore leur explorateur et leur exégète: l'analyse scientifique y révélerait les germes d'une éclosion future. Je n'en relève qu'une qui pourrait figurer aussi comme devise à la tête de notre revue: «Wie bey andren Wissenschaften so auch bei der Ästhetik (nous dirions: *Literaturtheorie*) giebt ihre Geschichte manche Anleitung, sie zu berichtigen, zu erweitern und zu vollenden. Die Vollendung einer Wissenschaft ist der einzige Schlüssel zu ihrer Geschichte, und ihre Vollendung ist nichts als das philosophische Resultat ihrer Geschichte...»[1]

E. Gerlőtei

Giuseppe Toffanin: Giovanni Pontano fra l'uomo e la natura. In appendice il dialogo Aegidius tradotto da Vincenzo Grillo.

Bologna, Zanichelli, 1938-XVI.

Ein charakteristischer Zug des italienischen Geistes ist jenes Miterleben des Wissens, welches von Dante an allen italienischen Gelehrten eigen war, ohne jedoch die Kunstwerke der Literatur und der Wissenschaft einerseits allzu drückend zu belasten, anderseits aber mehr als nötig lyrisch und rhetorisch zu gestalten. Aus dieser Ureigenschaft des italienischen Geistes folgt, daß der Humanist als der eigentliche Typus des italienischen Gelehrten zu betrachten ist. Seine intuitive Art in die eigenste Seele eines literarischen Werkes einzudringen ist es, die oft sicherer und tiefer trifft, als ein razionalistisch wissenschaftliches Vorgehen. Der Humanist kann wichtige Momente übersehen um sie der Einheit des Gesamtgedankens aufzuopfern, eben dadurch aber wird er fähig seine Konzeption mit einer künstlerischen Kraft hervorzuheben, die ihr eine überzeugende Wahrscheinlichkeit verleiht.

G. Toffanin läßt die italienische humanistische Wissenschaft in ihrer ehemaligen Reinheit wiedererklingen und das ist es eben, was seine Tätigkeit ausschlaggebend macht, obwohl er auch die Ergebnisse der europäischen Fachwissenschaft mit einer Sicherheit erfaßt, die ihresgleiche sucht. Seine humanistische Denkungsart machte ihm möglich, nicht nur, daß er dem Geist einer verwandten Zeit näher herantreten durfte und dadurch wesentlich Neues vom Humanismus zu sagen hatte, sondern hielt ihn auch von dem Versinken im Nebensächlichen zurück. Ein jedes seiner Werke ist das Resultat tiefen, künstlerischen Erlebens, durchgedrungen von vitaler Kraft und Kampfesmut. Diese Eigenschaften charakterisieren auch sein neuestes Buch über G. Pontano.

T. führt uns durch die Traktäten Pontanos, vornehmlich durch den *Aegidius*, die *De fortuna*, und die *De prudentia*, die mächtige und selbstunbewußt dem Hl. Thomas von Aquino verwandte Kraftanstrengung des großen Denkers vor Augen, mit welcher er sich bemühte die „docta pietas" und die „physica" in Einklang zu bringen. Toffanin wendet sich in diesem seinen Werke einer Erscheinung zu, die sich bisher nur schwer in seine Konzeption einfügen ließ: das häufige Zusammenleben der Physik und der Astrologie mit dem Humanismus. Er faßt die mit der patristischen Theologie übereinstimmende antike Sapientiagedanke, die „docta pietas" der Humanisten als

[1] P. 363.

dem Averroismus streng verfeindet auf und sieht in der endgültigen Ausgleichung der Gegensätze ein Resultat harter Kämpfe. Doch ist es anzunehmen, daß beide Gedankenströme in Neapel viel tiefer wurzelten, als daß sie schon sogar vor Pontano von einem gewissen Sichvermengen hätten bewahrt werden können, sowohl wie auch die praktisch politische Persönlichkeit Pontanos in dem premachiavellistischen Leben des Hofes nicht isoliert dasteht. Toffanin selbst stellt nicht in Abrede, daß Pontano von jener humanistischen Richtung berührt wurde, dessen Verträter, wie z. B. Georgius Tifernas und Lorenzo Buonincontro die humanistische Studien ebenso betrieben haben, wie die ärztliche. Der Typus des vielfach brauchbaren Humanisten, der zugleich Astrologe, Arzt, Poet oder Geschichtsschreiber war, stand nicht vereinzelt da. Eben darum muß die Wichtigkeit des großen Systems von Marsilio Ficino höher geschätzt werden, welches diese neue, mit der Astrologie versöhnte Form des Humanismus aus Florenz sozusagen authentisch verbreitet hat. Es genügt an den Briefwechsel Ficinos zu denken um zu sehen, daß wir da der zur Verbreitung am meisten befähigten Bewegung gegenüberstehen. Was Pontano für Neapel versuchte, dasselbe verwirklichte Ficino für den oberitalienischen Kulturkreis, für den ungarischen, deutschen, und polnischen Humanismus. So haben wir den durch Toffanin vorausgesetzten Gegensatz in erster Reihe als Ausgangspunkt zu betrachten, da das praktische Leben die Humanisten rasch zu einer Ausgleichung der Gegensätze drängte.

Eine andere nicht weniger interessante Frage wäre, inwiefern die höfische Kultur von Roberto d'Angiò dieses Zusammenleben humanistischer Bestrebungen, kirchlicher Gelehrsamkeit gepaart mit klassischer Bildung, sowie averroistisch ärztliches und astrologisches Interesse lebensfähig blieb in den stürmisch bedrängten Schicksälen des Königreiches von Neapel und inwiefern man den Humanismus als vom aragonischen Hof angeregt und hervorgerufen bezeichnen kann. Wie es schon aus der Methode T.'s hervorgeht, alle diese Fragen stehen außerhalb seines Interessenkreises, denn er behandelt sein Thema nicht nach dem Entwickelungsgang. Er nähert sich ihm unmittelbar durch die ermüdende, aber fruchtbringende Methode der Textstudien. Aus dieser Methode erwächst für uns der größte Gewinn. T. stellt der historischen Bedeutung der Helden der Physik die ewige, immer moderne Haltung des Humanismus entgegen. Es ist selbstverständlich : in dieser Lehre vom Menschen sind nur die Ideale die ewig unberührten, beständigen, doch ist es anzunehmen, daß die Annäherung an die Ideale entwickelungsmäßig fortschreitet. Diese grandiose Konzeption aber stellt uns den Kampf zwischen Humanismus und Wissenschaft als den Kampf zwischen Idealismus und Materialismus dar und forscht dem humanistischen Lebensideal nach. Für die Renaissance, ebensogut wie für das Mittelalter, sind nicht nur die Mißerfolge, das Scheitern der Ideale bezeichnend, sondern weit mehr ihre Bestrebungen, ihre Triebkräfte. T.'s Tätigkeit bleibt unauslöschlich in der Forschungsgeschichte des Humanismus und der Renaissance. Die Bedeutung seiner Wirksamkeit geht aber noch weiter. Das bezeugt sein in der „La Rinascita" erschienener (1938, I) Aufsatz *La Religione degli Umanisti e l'Idea di Roma.* In mächtiger Synthese erscheint hier das Christentum zusammen mit dem antiken Rom, der römische Geist scharf abgesondert vom hellenischen ; in heller Klarheit beleuchtet stehen die Urquellen des italienischen Geistes und die Einheit des über das antike Rom aufgebauten katholischen und lateinischen Italien vor uns.

T. Kardos

D I C T I O N N A I R E

Debrecen (Hongrie), Université, le 20 Avril 1938.

MONSIEUR ET TRES HONORÉ COLLEGUE,

Chargé par la Commission Internationale d'Histoire Littéraire Moderne de préparer, en collaboration avec les spécialistes les plus attitrés, un DICTIONNAIRE DES NOTIONS D'HISTOIRE LITTÉRAIRE, je me permets de vous soumettre la liste des titres d'articles susceptibles de faire l'objet d'articles de fond ou de simples renvois, avec la double prière de bien vouloir

1° compléter ou faire compléter par un de vos disciples cette liste par d'autres termes qui vous semblent importants ;

2° indiquer les titres que vous seriez disposé à élaborer vous-même.

La première édition du DICTIONNAIRE sera rédigée en français, mais elle comportera tous les termes allemands, anglais, espagnols et italiens dont on peut affirmer qu'ils peuvent être considérés à juste titre comme des termes techniques. Quant aux autres langues, elles figureront avec tous les termes qui désignent des notions particulières à elles (p. e. tel genre littéraire, mètre ou strophe inconnus dans les langues du Congrès), et nous avons l'honneur de prier nos Collègues spécialistes de telles langues de bien vouloir nous communiquer une liste succincte des termes slaves, finno-ougriens, orientaux, etc., avec une courte explication ou définition en français ou dans une autre langue du Congrès.

Nous n'ignorons pas la grandeur du sacrifice et du travail que nous demandons à nos Confrères. Nous espérons, toutefois, que ce noble esprit de collaboration qui caractérise toutes les manifestations vitales de la Commission d'Histoire Littéraire, ne manquera pas de nous inspirer et de mener à bonne fin, grâce à vos précieux conseils, le travail qui nous semble indispensable et qui finira par produire un instrument de recherche de premier ordre.

Veuillez agréer, MONSIEUR ET TRES HONORÉ COLLEGUE, l'expression de notre sincère gratitude, et de nos sentiments très distingués.

Jean Hankiss,

Professeur à l'Université de Debrecen
Secrétaire-adjoint de la
C. I. H. L. M.

Nous reproduisons cette circulaire qui avait accompagné la première liste de titres d'articles, non sans espérer que d'autres collègues, en la lisant ici, viendront nous offrir leur précieuse collaboration. Voici la première page de la liste d'articles provisoire :

Français	Deutsch	English	Italiano	Español	Langues diverses
			A		
abécédaire			*abbozzo*, v. ébauche, esquisse		
	Abenteuerlichkeit				
	Abenteuerroman				
	Aberglaube				
	Abgrenzung der lit. Epochen, v. période				
	Abgrenzungsmerkmale der Perioden, Stämme, v. période, critères, race				
	Abhandlung, v. traité				
abîme					
abondance					
		abruptness			
	Abschluß (innerer) v. fin				
absolu					
absolutisme esthétique					
	Abstoßung				
abstraction, du style					
abstrait					
		abstruse, *-ness*			
académie					
académique					
accent					
		accented (stressed) syllables			
accident, *-el*, v. épisode, hasard					
accompagnement, arts d'					
			accopiata, v. rima		
accord					
acoustique, facteurs *a.* du langage intérieur, importance de l'effet *a.*					
accroissement, intérieur					
accumulation, un des tours pathét., — *a.* des synonymes, *a.* d'idées, etc.					
		accuracy			
achat de livres, cf. hist. litt. sociologique					*achik* v. trouvère
acrobatie					
acrostiche					
					Acta, p. e. Martyrum
acte					
acte poétique					
acteur, v. comédien					
actif					
action, simple, double, — ...de la tragédie, partie de l'éloquence, v. aussi plot, story, — *a.* analytique, synthétique d'un drame, — *a.* gratuite, — *a.* pathétique, — *a.* verbale					
activisme					
activité et passivité de l'imagination du poète,...					
actualité, pièce d'*a.*, poésie d'*a.*, dépendance de son époque...					
			acume, v. lucidité		
			acutezza, v. lucidité		
					adab

Printed in Hungary. *Felelős szerkesztő és kiadó : Hankiss János.*

HELICON

Prière d'adresser tous manuscrits (copies dactylographiées**) et exemplaires de presse au *Secrétariat de la Rédaction* (M. E. Gerlőtei), *Debrecen* (Hongrie), 10. (Tél. 25-00, chèque postal 23,500, HELICON, Debrecen.)

MM. les collaborateurs ont droit à 40 extraits de leurs articles respectifs. HELICON ne publie que de l'inédit et se réserve le droit de la reproduction et de la réimpression.

HELICON paraîtra en 3 fascicules (280—360 pages) par an, dans les cinq langues du Congrès.

Prix de l'abonnement : Frs. 180·—
RM. 15·—
Fl. 10·—

Prix du premier numéro double : Frs. 120·—, RM. 10·—, Fl. 6·—.

S'adresser aux EDITIONES PANTHEON, Amsterdam (Leidschegracht 78) ou Leipzig (Salomonstraße 16).

Aux prochains numéros d'HELICON,
articles de

MM. *H. CYSARZ, S. ETIENNE, W. FOLKIERSKI, P. KOHLER, M. MARKOVITCH, J. NADLER, L. SORRENTO, B. ZOLNAI,* etc.

* Liste close provisoirement le 1er août 1938.
** On n'accepte pas de textes uniques.



Várkony delin.

Városi nyomda, Debrecen.